
BACHELORARBEIT

Herr
Karsten Munt

Memories of Murder
Die Plansequenz als Epigraph des Films

2012

BACHELORARBEIT

Memories of Murder **Die Plansequenz als Epigraph des Films**

Autor:
Herr Karsten Munt

Studiengang:
Film u. Fernsehen

Seminargruppe:
FF07w2-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Dr. Olaf Brill

Einreichung:
Hamburg, 31.08.2012

BACHELOR THESIS

Memories of Murder

The sequence shot as an epigraph for the film

author:
Mr. Karsten Munt

course of studies:
Film and TV

seminar group:
FF07w2-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
Dr. Olaf Brill

submission:
Hamburg, 31.08.2012

Bibliografische Angaben:

Munt, Karsten:

Memories of Murder – Die Plansequenz als Epigraph des Films

Memories of Murder – The sequence shot as an epigraph for the film

2012 - 55 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Abstract

Die vorliegende Arbeit analysiert eine Plansequenz des Films *Memories of Murder*. Der Film selbst wird anhand seiner historisch-politischen Inhalte und in Bezug auf genrespezifische Besonderheiten besprochen. Die Analyse konzentriert sich auf die formalen und inhaltlichen Aspekte der Plansequenz und nimmt dabei Bezug auf die filmtheoretischen Arbeiten von Béla Balázs, André Bazin und Thierry Kuntzel. Ausgangspunkt bildet die Hypothese, dass die Plansequenz als Epigraph des Films fungiert und diesen in seiner Gesamtheit auf wenige Minuten und Bilder verdichtet. Die Ergebnisse der Analyse zu den inhaltlichen und formalen Funktionen belegen, dass die Plansequenz innerhalb von *Memories of Murder* primär als expositorisches Mittel dient, in dem bereits die Komplexität des gesamten Films bestimmt wird.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
Abbildungsverzeichnis.....	VI
1 Einleitung.....	1
2 Die Plansequenz	2
2.1 Der Erlebbare Raum – Die Plansequenz bei Béla Balázs.....	2
2.2 Plansequenz und Tiefenschärfe: André Bazin.....	3
2.2.1 Die Plansequenz als Mittel der Mehrdeutigkeit	4
2.2.2 Die Plansequenz als Ausdruck des Realismus.....	6
2.3 Die Plansequenz als Mittel der Kontinuität von Zeit und Raum.....	7
2.4 Die Plansequenz als Mittel der Exposition im Film.....	8
3 Memories of Murder.....	10
3.1 Lokale und internationale Rezeption.....	11
3.2 Inhaltsangabe.....	11
3.3 Historischer Kontext.....	13
3.4 Genrekonventionen in Memories of Murder.....	15
4 Analyse der Plansequenz.....	16
4.1 Formale und inhaltliche Analyse.....	18
5 Auswertung der Analyse	26
5.1 Inhaltliche Auswertung.....	26
5.2 Formale Auswertung.....	29
6 Fazit	32
Literaturverzeichnis.....	VII
Anlagen.....	IX
Eigenständigkeitserklärung.....	XXI

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Traktor und Polizeiwagen.....	17
Abbildung 2: Junge ahmt Park nach.....	17
Abbildung 3: Einstellung 1 - Park durchquert Reisfeld.....	18
Abbildung 4: Einstellung 2 - Polizist deutet auf Fußabdruck.....	19
Abbildung 5: Einstellung 2 - Park und Polizist vor Fußabdruck.....	19
Abbildung 6: Einstellung 3 - Park markiert Fußabdruck.....	20
Abbildung 7: Einstellung 4 - Park wieder im Reisfeld. Schaulustige im Hintergrund.....	20
Abbildung 8: Einstellung 4 - Sergeant Gu fällt Böschung hinunter.....	21
Abbildung 9: Einstellung 4 - Kinder kreuzen Parks Bewegung.....	21
Abbildung 10: Einstellung 5 - Gu und Park gehen zur Leiche. Im Hintergrund Reporter, Kinder und Schaulustige.....	21
Abbildung 11: Einstellung 6 - Leiche des Opfers.....	22
Abbildung 12: Einstellung 7 - Park und Gu unterhalten sich über Anwesenheit der Reporter.....	22
Abbildung 13: Einstellung 8 - Park gestikuliert in Richtung Traktor.....	23
Abbildung 14: Einstellung 8 - Park rennt auf Traktor zu.....	23
Abbildung 15: Einstellung 9 - Park beschimpft Traktorfahrer.....	24
Abbildung 16: Einstellung 10 - Der zerstörte Fußabdruck.....	24
Abbildung 17: Einstellung 11 - Park und Polizist vor dem zerstörten Fußabdruck.....	24
Abbildung 18: Einstellung 12 - Forensiker fällt Böschung hinunter.....	25

1 Einleitung

„Today it is Asian directors [...] who are most assiduously exploring the resources of intricate choreography with the fixed frame, and even genre pictures may throw up some delicate long-shot staging.“¹

Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell betont hier die Gewissenhaftigkeit, mit der im zeitgenössischen asiatischen Kino lange, komplizierte Einstellungen inszeniert werden. Eine dieser langen und aufwendig inszenierten Einstellungen ist die Plansequenz, die bereits in den frühen Anfängen des Films verwendet wurde. Der von Bong Joon-ho inszenierte, koreanische Kriminalfilm *Memories of Murder* beinhaltet mehrere Plansequenzen, von denen eine in der folgenden Analyse genauer betrachtet werden soll. In der Analyse wird untersucht, wie die Plansequenz als filmisches Mittel eingesetzt wird, um den gesamten Film, durch die Etablierung zentraler inhaltlicher und stilistischer Motive, in einer einzigen Einstellung auf wenige Minuten und Bilder zu verdichten.

Die Funktion der Plansequenz und deren Anwendung wird zunächst im theoretischen Teil der Arbeit, unter speziellem Bezug auf die filmtheoretischen Arbeiten von Béla Balázs und André Bazin, erörtert. Im folgenden Kapitel wird auf die lokale und internationale Rezeption und schließlich auf die genrespezifischen, sowie politisch-historischen Besonderheiten des Films eingegangen.

Die Analyse orientiert sich, unter Bezugnahme auf die im Theorieteil der Arbeit dargestellten Thesen, an den Methoden zur Filmanalyse nach Werner Faulstich. Zu diesem Zweck wurden der gesamte Film in einem Sequenzprotokoll und die Plansequenz in einem Einstellungsprotokoll transkribiert. Der im Einstellungsprotokoll transkribierte Dialog entspricht den deutschen Untertiteln zum Film.

Die Schreibweise der koreanischen Namen in dieser Arbeit entspricht der revidierten Romanisierung². Dialoge im Film werden in dieser Arbeit gemäß den, auf der Blu-Ray Disc zum Film, vorhandenen Übersetzungen übernommen. Für den Dialog wurden hierzu die englischen und deutschen Untertitel ausgewertet, um sprachliche Ungenauigkeiten der Übersetzung einzugrenzen.

1 Bordwell, 2006, S.187

2 Die revidierte Romanisierung wird seit dem Jahre 2000 als offizielle Umschrift für die koreanische Schriftsprache gebraucht. Hierbei wird der Familienname einer Person vor dem Vornamen genannt.

2 Die Plansequenz

Der deutsche Begriff Plansequenz leitet sich aus dem französischen Wort *Plan-séquence* ab und bezeichnet eine filmische Handlungseinheit, die in einer langen, kontinuierlichen Einstellung gedreht wird.³ Bereits zu Zeiten des Stummfilms inszenierten Regisseure wie Friedrich-Wilhelm Murnau, Erich von Stroheim und Jean Renoir Plansequenzen, in denen komplizierte Kamerabewegungen ausgeführt wurden. Auch im zeitgenössischen Film werden Plansequenzen noch häufig verwendet. In der Filmwissenschaft gilt André Bazin als einer der ersten renommierten Filmwissenschaftler, der sich ausführlich mit der Plansequenz auseinandersetzte. Schon vor Bazins Essays zum Thema Plansequenz, wurde diese unter dem Begriff *Panorama* bereits von Béla Balázs als bedeutendes filmisches Mittel erkannt.

2.1 Der Erlebbare Raum – Die Plansequenz bei Béla Balázs

Der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs (1884 – 1949) setzt sich bereits 1930 in seinem Werk *Der Geist des Films* mit der Plansequenz auseinander. Balázs verwendet den Begriff *Panorama*, den er als „Bildwechsel ohne Schnitt“ definiert, bei dem Rhythmus und Tempo des Bildwechsels allein von der Kamera und nicht durch die Montage bestimmt werden.⁴ Diese Definition entspricht der heutzutage angewandten Definition der Plansequenz.⁵

Balázs geht davon aus, dass die Kamera den Zuschauer „nicht nur räumlich, sondern auch gefühlsmäßig“ mit den Personen des Films identifiziert.⁶ Das Panorama verstärkt laut Balázs die Wirkung des Raums auf den Zuschauer:

„Das Panorama hingegen lässt uns überhaupt nicht aus dem Raum hinaus. Wir durchmessen ihn in Begleitung der Kamera dank unserer Identifizierungsfähigkeit, und auch unser Zeitgefühl mißt die realen Entfernungen,

³ Vgl. Monaco, 2011, S.192

⁴ Vgl. Balázs, 1976, S.124

⁵ Vgl. Rother, 1997, S.231

⁶ Vgl. Balázs, 2001, S.32

die zwischen den einzelnen Objekten bestehen. Der Raum selbst wird zum Erlebnis, nicht das in perspektivischer Aufnahme dargestellte Bild des Raumes.“⁷

Der filmische Raum wird für Balázs erlebbar, da die Bewegung der Kamera innerhalb der Plansequenz die Glaubwürdigkeit der Aufnahme steigert. Die Kamera bewegt sich durch den realen Raum der Szene und kann somit vom Zuschauer mit den Augen „ausgetastet“ werden. Im Gegensatz zum Schnitt kann die Plansequenz nicht „trügen“ und ermöglicht dem Zuschauer eine genaue Orientierung im Raum.⁸ Das Erlebnis des Raumes wird zusätzlich durch eine weitere Komponente der Plansequenz ergänzt: die Möglichkeit den im Raum bewegten Menschen und gleichzeitig den Raum selbst, mit den Augen dieses Menschen gesehen, zu zeigen.⁹ Balázs folgert hieraus, dass die Plansequenz „subjektiver und lyrischer“ sein kann als die Montage.¹⁰

Balázs sieht in der Plansequenz also ein Mittel zur Steigerung der Glaubwürdigkeit der Aufnahme. Diese entsteht dadurch, dass der Zuschauer den filmischen Raum in einer kontinuierlichen Aufnahme wahrnimmt und nicht in einer Folge von Einzelbildern. Balázs' Theorie zum Panorama stellt eine Art Prolog zu den theoretischen Ausführungen André Bazins dar. Bazin misst der Plansequenz jedoch eine größere Bedeutung zu als Balázs. Zwar zielen beide Theorien auf eine ähnliche Konklusion ab, jedoch geht Bazin in seiner Auswertung weiter als Balázs.¹¹

2.2 Plansequenz und Tiefenschärfe: André Bazin

Den filmtheoretischen Arbeiten des französischen Filmkritikers André Bazin (1918 – 1958) steht ein besonderer Platz in der Geschichte der Filmtheorie zu. Hielten die bedeutenden Filmtheoretiker der Zeit die Montage¹² für das wesentliche Mittel der filmischen Ausdruckskraft, so war es Bazin der diesen Platz für die Mise en scène¹³ bean-

⁷ Vgl. Balázs, 1976, S.145

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Es sei hier angemerkt, dass Balázs viele der grundlegenden Prinzipien der russischen Formalisten Eisenstein, Pudovkin, etc. vertrat, die aufgrund ihrer Emphasis auf die Montage teilweise als Gegensatz zu Bazins Theorien angesehen werden. Vgl. Monaco, 2007, S.428.

¹² Synonym mit Schnitt gebrauchter Begriff für die theoretisch fundierte Anordnung der Filmpartikel. Vgl. Monaco, 2011, S.161

¹³ Französischer Ausdruck für die Inszenierung eines Films, durch Schauspielführung, Kameraanordnung, Lichtführung etc.. Die Mise en scène gilt als Gegenstück zur Montage und wird dem filmischen Realismus zugeordnet. Vgl.

spruchte¹⁴. Zwar leugnet Bazin nicht die Fortschritte in der Entwicklung der Filmsprache, die der Montage zu verdanken sind, doch diese seien „auf Kosten anderer, nicht weniger spezifischer filmischer Eigenschaften“ erzielt worden.¹⁵

„Im bisherigen gingen wir von der Annahme aus, daß das Wesen der Filmkunst in der Ausdruckskraft von Bild und Montage liege. Doch gerade diese allgemein anerkannte Auffassung wird schon seit der Stummfilmzeit von Regisseuren wie Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau und Robert Flaherty implizit in Frage gestellt. Die Montage spielt in ihren Filmen praktisch keine Rolle(...)“¹⁶

Mit *Mise en Scène* meint Bazin im besonderen die Plansequenz und die Schärfentiefe. Die Schärfentiefe bezeichnet die ästhetische Anwendung des Schärfenbereichs im Film, die es ermöglicht Objekte vom Vorder- bis in den Hintergrund scharf abzubilden. Als Plansequenz bezeichnet Bazin eine Handlungseinheit bzw. Sequenz, die mit nur einer Einstellung auskommt und am Stück gefilmt wird.¹⁷ Die Kombination aus den beiden filmischen Mitteln bedeuten, laut Bazin, einen dialektischen Fortschritt in der Geschichte der Filmsprache.¹⁸ Doch wozu wird die Plansequenz gebraucht und wo ist die Plansequenz dem Schnitt überlegen? Für Bazin ist die Plansequenz ein Mittel zum Ausdruck von Mehrdeutigkeit.

2.2.1 Die Plansequenz als Mittel der Mehrdeutigkeit

„Sprache, das sind für Bazin alle Möglichkeiten des Ausdrucks von Bild und Ton und ihr (handwerklich) gekonnter Einsatz, der als Stil bezeichnet wird, wenn er im rohen Material der Welt den Sinn aufdeckt, es der Wahrnehmung und den Sinnen in seiner Vieldeutigkeit darbietet. Dies sieht er vor allem durch die Mittel der halbnahen oder amerikanischen Einstellung, der Plansequenz und der Schärfentiefe verwirklicht, da hier Dinge in ihrer filmisch-bewegten Gegenwärtigkeit und, durch die Bewegung der Kamera, als ko-präsente miteinander in Beziehung stehen.“¹⁹

Monaco, 2011, S.159

14 Vgl. Monaco, 2007, S.436

15 Ebd.

16 Bazin, 2009, S.93

17 Vgl. Bazin, 2009, S.89

18 Vgl. Bazin, 2009, S.103

19 Bordwell, 2009, S.59

Hängt die Wirkung einer Szene von mehreren Handlungsfaktoren ab, so kommt diese durch den Einsatz des Schnitts nicht zu ihrer vollen Entfaltung. Für Bazin ist es in diesem Fall „*verboten zu schneiden*“.²⁰ Der Verzicht auf den Schnitt ist jedoch nicht gleichzusetzen mit dem Verzicht auf die Montage. Wird eine Szene als Plansequenz gedreht, so integriert der Regisseur die Montage in die Bildgestaltung.²¹ Veränderungen der Einstellungsgröße und des Bildausschnitts werden in diesem Fall durch Bewegung der Kamera erzielt und nicht durch den Schnitt. Innerhalb der Plansequenz sorgt der Einsatz von Schärfentiefe für eine Beziehung zwischen Zuschauer und Bild.²² Der Zuschauer kann innerhalb der Plansequenz, aufgrund der Schärfentiefe des Bildes, selbst entscheiden, auf welchen Teil des Bildes er seine Aufmerksamkeit lenkt.²³ Die Plansequenz fordert also einen aktiven Beitrag des Zuschauers zur *Mise en scène*.²⁴

„Nicht mehr der Schnitt wählt für uns die Sache aus, die wir sehen sollen, und verleiht dieser dadurch a priori Bedeutung, sondern der Zuschauer selbst wird gezwungen, in dieser Art Parallelepipede²⁵ kontinuierlicher Realität, dessen Schnittfläche die Leinwand bildet, das besondere dramatische Spektrum der Szene zu erkennen.“²⁶

Werden innerhalb einer Szene Bilder von Personen oder Gegenständen durch Schnitte verbunden, so forciert dies den Blick des Zuschauers und nimmt ihm die Möglichkeit der Entscheidung. Der Schnitt führt also zu einer Abstraktion innerhalb der Wirklichkeit, die dem Zuschauer aufgrund seiner Sehgewohnheiten jedoch geläufig geworden ist.²⁷ Hat der Zuschauer aufgrund der Schärfentiefe innerhalb einer Plansequenz also die Möglichkeit seine Aufmerksamkeit selbst auf den Teil des Bildes zu lenken, der ihm interessant erscheint, ist die dadurch entstandene Beziehung zwischen ihm und dem Filmbild eine, die seiner Beziehung zur Realität näher ist, als jene Möglichkeit, die ihm der Schnitt bietet. Die Struktur des Bildes ist in diesem Fall also, unabhängig von seinem Inhalt, *de facto* realistischer.²⁸

²⁰ Vgl. Bazin, 2009, S.84

²¹ Vgl. Bazin, 2009, S.120

²² Vgl. Bazin, 2009, S.103

²³ Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell merkt hierzu an, dass der Zuschauer die Möglichkeit habe sich auf etwas zu konzentrieren, was Bazin vernachlässigt habe: wie der Dialog dazu dient einzelne Figuren hervorzuheben. Vgl. Bordwell, 2009, S.124

²⁴ Ebd.

²⁵ „Geometrischer Körper, dessen Oberfläche von sechs Parallelogrammen gebildet wird, von denen je zwei kongruent sind und in parallelen Ebenen liegen. Spezielle Formen sind der Quader und der Würfel.“ Vgl. Bazin 2009, S.325

²⁶ Vgl. Bazin, 2009, S.310

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

2.2.2 Die Plansequenz als Ausdruck des Realismus

Realismus bedeutet in seiner unmittelbaren Wirkung für Bazin jedoch nicht nur, die möglichst authentische Abbildung der Wirklichkeit. Bazins Begriff des Realismus ist vielmehr ein Konzept des ästhetischen Realismus. In der Kunst habe es nie einen Realismus gegeben, der nicht „*zuallererst und zutiefst 'ästhetisch' war*“.²⁹ Der Film strebt danach dem Zuschauer eine möglichst perfekte Illusion der Wirklichkeit zu verschaffen, unter Berücksichtigung der logischen Erfordernisse der filmischen Handlung. Die Illusion der Wirklichkeit basiert ausschließlich auf artifiziellen Methoden.³⁰ Als realistisch kann also jedes Erzählverfahren und jedes System von Ausdrucksformen bezeichnet werden, das tendenziell mehr Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen versucht.³¹

Der Film kann also allein durch die Verwendung ästhetischer Mittel einen Realismus erzeugen, ohne auf natürliche Elemente der Wirklichkeit, wie Originalschauplätze, Außenaufnahmen und natürliches Licht zurückzugreifen.³² Als Beispiel für die Anwendung dieser Mittel verweist Bazin auf Orson Welles' *Citizen Kane* (USA, 1941). Welles verwende Plansequenz und Schärfentiefe und erfasse „*somit den gesamten visuellen Raum, der damit zugleich zum dramatischen Raum wird*“.³³

„*Dank der Schärfentiefe des Objektivs hat Orson Welles der Realität ihre wahrnehmbare Kontinuität zurückgegeben.*“³⁴

Der filmische Realismus wird hier also durch die „*intelligente Anwendung eines spezifischen technischen Fortschritts*“³⁵ erzeugt. Zwar verzichte der Film in diesem Falle auf die Eigenschaften eines authentischen Dokuments, welche ebenfalls einen Realismus begründen können, näherte sich aber durch die ästhetischen Mittel diesem weitestgehend an, was für Bazin die höchstmögliche Form des Realismus im Film darstellt, da weder dieser, noch das authentische Dokument die Fähigkeit besäßen die ganze Wirklichkeit einzufangen.³⁶ Wie aber wird die „*wahrnehmbare Kontinuität*“ des Realismus, von dem Bazin spricht, erzeugt?

29 Vgl. Bazin, 2009, S.306

30 Vgl. Bazin, 2009, S.308

31 Vgl. Bazin, 2009, S.308 f.

32 Vgl. Bazin, 2009, S.311

33 Vgl. Bazin, 2009, S.310

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

2.3 Die Plansequenz als Mittel der Kontinuität von Zeit und Raum

Sowohl Bazin als auch Balázs betonen die verstärkte Wirkung des filmischen Raumes durch die Plansequenz. Die Plansequenz stellt den Raum in Echtzeit³⁷ dar, da sie im Gegensatz zur Montage, den Raum in einer kontinuierlichen Bewegung oder Einstellung zeigt.³⁸ Bazin verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Schärfentiefe, welche die Wiedergabe von zeitlicher und räumlicher Kontinuität ermöglicht. Bazin belegt diese These anhand der Filme von Jean Renoir und Orson Welles, verweist aber nicht auf technische Abhängigkeit von Plansequenz und Schärfentiefe, die seine These ebenfalls begründet:

„Erst die Schärfentiefe erlaubt die bewegte Aktion (Mise en scène) in die Tiefe des Raumes, ohne daß etwas im Hintergrund oder Vordergrund in einem anderen Schärfenbereich liegt und damit unscharf auf der Leinwand erscheint.“³⁹

Erst durch die Verbindung von Schärfentiefe und bewegter Kamera⁴⁰ wird also die Wiedergabe zeitlicher und räumlicher Kontinuität innerhalb der Plansequenz ermöglicht.⁴¹

Thomas Rothschild verweist in Bezug auf die Kontinuität der Zeit, dass nur eine lange Einstellung Subtilitäten innerhalb einer Szene wahrnehmbar mache.⁴² Die reale Länge der Einstellung hat also unmittelbare Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Zeit innerhalb des Films. Erst eine lange Einstellung macht die kontinuierliche Wahrnehmung der Filmzeit als Echtzeit möglich. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob es sich um eine statische Einstellung oder eine Einstellung mit Kamerabewegung handelt.

Die Wahrung der räumlichen Kontinuität hingegen ist entscheidend von der Schärfentiefe abhängig. Das entscheidende „*Tiefenindiz*“ der Raumdarstellung liefert jedoch nicht die Bewegtheit der Objekt und Figuren im Raum, sondern die Bewegung der Kamera.⁴³ Während also die Schärfentiefe die Kamerabewegung im Raum erst möglich macht, so ist es die Kamerabewegung, die verstärkte Raumeindrücke erfahrbar macht.

37 Echtzeit bezeichnet die exakte Übereinstimmung von dargestellter Zeitdauer und tatsächlicher Erzähldauer.

38 Vgl. Richter, 2008, S.46

39 http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/beller_filmmontage/beller_filmmontage.html 14.07.2012

40 Plansequenzen beinhalten häufig, aber nicht notwendigerweise Kamerabewegungen. Vgl. Rother, 1997, S.231

41 Vgl. Richter, 2008, S.46

42 Vgl. Rothschild, 2006, S.58,f.

43 Vgl. Richter, 2008, S.46

„Die Bewegung der Kamera betrifft die Wahrnehmung des gesamten Bildraums und reißt die Tiefendimension auf. Sie macht die Tiefenstaffelung des Bildes erfahrbar, die Objekte im Raum lokalisierbar und den räumlichen Gesamtzusammenhang transparent.“⁴⁴

Um die räumliche und zeitliche Kontinuität einer Szene zu wahren ist es also notwendig die Kamerabewegung und die Schärfentiefe in einer langen Einstellung zu kombinieren. Die Plansequenz bringt alle Faktoren zusammen die erforderlich sind, um eine räumliche und zeitliche Kontinuität zu intensivieren.

2.4 Die Plansequenz als Mittel der Exposition im Film

Die Plansequenz wurde bisher im Rahmen ihrer unmittelbaren filmischen Bedeutung besprochen. Im folgenden Teil soll untersucht werden, in welchem dramaturgischen Zusammenhang die Plansequenz, aufgrund der bereits erwähnten Wirksamkeiten, innerhalb eines Films eingesetzt wird. Häufig ist die Plansequenz Teil der Exposition im Film.⁴⁵

Die Exposition stellt den Anfang eines Films dar, in dem Formen, Themen und Motive eines Films etabliert werden.⁴⁶ Sie definiert den Grundtenor eines Films und erschafft einen referentiellen Rahmen, dem nachfolgende Informationen untergeordnet werden.⁴⁷ Um einen solchen referentiellen Rahmen zu schaffen muss die Exposition dem Zuschauer die Möglichkeit geben, sich schnell und eindeutig innerhalb der Handlung orientieren und Erwartungen und Bezüge auf das Kommende aufbauen zu können.⁴⁸ Konkret ergeben sich dadurch eine Reihe von Funktionen der Exposition: Vermitteln von Informationen über die Ausgangssituation der Handlung, sowie die Einführung des Zuschauers in die Ausgangskonstellationen und -bedingungen.⁴⁹

Sollen die oben genannten Aufgaben in ihrer Gesamtheit und Komplexität der Exposition eines Films umgesetzt werden, ergibt sich die Plansequenz - die bereits als filmisches Mittel definiert wurde, das den filmischen Realismus steigert, die Raumwirkung

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Koebner, 2002, S.518

⁴⁶ Vgl. Hartmann, 1995, S.102

⁴⁷ Vgl. Bordwell, 1985, S. 38

⁴⁸ Vgl. Hartmann, 1995, S.107

⁴⁹ Ebd.

verstärkt und den Zuschauer aktiv in die Mise en scène miteinbezieht - als adäquates Mittel für die Inszenierung.

„Oftmals werden Plansequenzen zu Beginn von Filmen eingesetzt, weil die ungeschnittene Einleitung eines Films schon in der Exposition einen visuellen Sog beim Publikum erzeugt.“⁵⁰

Als Beispiele aus der Filmgeschichte können hier eine Reihe von Filmen genannt werden: *Touch of Evil* (Orson Welles, USA 1958), *Working Girl* (Mike Nichols, USA 1988) und *Code Inconnu* (Michael Haneke, FR 2000).⁵¹

Der britische Filmkritiker Thomas Sutcliffe definiert den Anfang des Films als Epigraph, welcher dem gesamten Film vorangestellt wird:

„And memory being as suggestible as it is, as ready to accept later revisions, it is often only when we go back and look knowingly at the beginning of a film that we are able to see with any clarity just how good a premonition it has given us for what follows. This sense of the beginning as a suggestive epigraph for the film that follows is important to any aesthetics of commencement.“⁵²

Britta Hartmann verweist in diesem Kontext auf den griechischen Filmemacher Theo Angelopoulos⁵³, bei dem die Plansequenz zu Beginn des Films nicht als exzeptioneller Anfang dient, sondern vielmehr als eine Einführung in den Autorenstil des Regisseurs.⁵⁴ Eine Plansequenz als Mittel der Exposition dient dem Zuschauer also, unabhängig vom Inhalt des Films, auch als stilistische „Gebrauchsanweisung“. Wird in der Exposition eines Films eine Plansequenz verwendet, so ist diese auch immer stilistisch richtungsweisend für den gesamten Film.

Der französische Filmtheoretiker und Regisseur Thierry Kuntzel studierte, zusammen mit Christian Metz und Roland Barthes, Philosophie, Linguistik und Semiotik. Später lehrte er u.A. an der Universität von Paris, am *Centre d'Etudes Americain* (ebenfalls in Paris) und der *State University of New York, Buffalo*. Sein Hauptwerk *The Film Work* erschien in zwei Teilen in den Jahren 1978 und 1980.⁵⁵ Kuntzel vereint in seiner Definition der filmischen Exposition die oben genannte These der Exposition als referentiell-

⁵⁰ Bienk, 2008, S.116

⁵¹ Diese Liste ließe sich um sehr viele Filmbeispiele erweitern. Die drei genannten Filme erscheinen mir jedoch als ausreichend, da diese von international renommierten Regisseuren inszeniert wurden und darüber hinaus eine große Zeitspanne der Filmgeschichte abdecken.

⁵² Sutcliffe, 2000, S.20

⁵³ Angelopoulos ist bekannt für den Einsatz von mehrminütigen Plansequenzen in seinen Filmen. Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/zum-tod-von-theo-angelopoulos-der-den-winter-ins-kino-brachte-a-811361.html> 29.07.2012

⁵⁴ Vgl. Hartmann, 2009, S.132

⁵⁵ Vgl. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/22/memorial-thierry-kuntzel.html> 18.08.2012

len Rahmen und der Exposition als stilistischen Epigraph. Er bezeichnet die Exposition als einen Raum, in dem der gesamte Film, auf wenige Sekunden und Bilder verdichtet wird.⁵⁶ Für Kuntzel beinhaltet die Exposition also bereits alle Faktoren, die für den Film relevant sind, seien diese nun stilistischer oder inhaltlicher Natur. In der folgenden Analyse soll untersucht werden, ob eine Plansequenz im Sinne von Kuntzels These angewandt werden kann. Analysiert wird eine Plansequenz aus dem Film *Memories of Murder*.

3 Memories of Murder

Memories of Murder ist ein koreanischer Kriminalfilm, der am 2. Mai 2003 in Südkorea uraufgeführt wurde. In Deutschland wurde *Memories of Murder* das erste Mal am 25. September 2003 auf dem Filmfest Hamburg gezeigt.⁵⁷ Der Film, der in der fünften Republik Südkoreas im Jahre 1986 spielt, basiert auf einer Reihe von insgesamt zehn Mordfällen, die sich zwischen 1986 und 1991 in der südkoreanischen Stadt Hwaseong, in der Provinz Gyeonggi-do ereigneten und bis zum heutigen Tag nicht aufgeklärt wurden.⁵⁸ *Memories of Murder* ist außerdem an das Bühnendrama *Come See Me (Nal Bo-rea Wayo)* von Kim Gwang-rim angelehnt, das ebenfalls die Hwaseong Serienmorde thematisiert.⁵⁹ Regie bei *Memories of Murder* führte, der am 14. September 1969 in Daegu, Südkorea geborenen Bong Joon-ho.

Bong studierte zunächst Soziologie an der Yonsei Universität in Seoul, bevor er im Jahre 1994 sein Filmstudium an der Korean Academy of Film Arts begann, welches er mit dem viel beachteten Kurzfilm *Incoherence* (KR, 1994) abschloss.⁶⁰ Nachdem Bongs erster Spielfilm *Barking Dogs Never Bite* (KR, 2000) von Kritik und Publikum weitestgehend unbeachtet blieb⁶¹, schrieb Bong drei Jahre später mit seinem zweiten Spielfilm *Memories of Murder* koreanische Filmgeschichte.

56 Vgl. Kuntzel, 1980, S.24

57 Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0353969/releaseinfo> 10.07.2012

58 Vgl. http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/weird/yoo_young_cheol/12.html 10.07.2012

59 Vgl. Jung, 2008, S.97

60 Vgl. Jung, 2008, S.194

61 Vgl. Jung, 2008, S.18

3.1 Lokale und internationale Rezeption

Die koreanische Filmkritik etablierte im Jahr 2003 den, aus dem Englischen adaptierten, Terminus „*well-made*“⁶², der fortan als geflügeltes Wort in den Wortschatz der Filmkritiker Einzug erhielt. Der Begriff wurde auf Filme angewandt die hohes künstlerisches Niveau und hohen Produktionsaufwand vereinen und markiert eine Trendwende⁶³ für den neuen koreanischen Film. Diese Trendwende beginnt mit Bong Joon-hos Kriminalfilm *Memories of Murder*.⁶⁴

Bongs „*well-made*“ Film wurde jedoch nicht nur von der Kritik mit einer Sonderrolle versehen, auch das koreanische Publikum nahm den Film begeistert auf. *Memories of Murder* wurde der, bis dahin, kommerziell erfolgreichste Film Koreas: Die *Korean Film Annals* zählten insgesamt 1.912.725 verkaufte Karten für *Memories of Murder*, ca. 300.000 mehr als der in diesem Jahr zweierfolgreichste Film *The Matrix Reloaded* (Andy Wachowski; Lana Wachowski, USA, 2003).⁶⁵⁶⁶ Internationale Beachtung gewann der Film durch die Teilnahme an diversen Filmfestivals. *Memories of Murder* gewann u.a. den FIPRESCI-Preis auf dem San Sebastián International Film Festival, den Asian Film Award des Tokio Film Festivals, sowie den Grand Prix auf dem Festival du Film Policier de Cognac.⁶⁷

3.2 Inhaltsangabe

Provinz Gyeonggi-do, nahe Seoul, im Jahre 1986: Die Leiche einer Frau, vergewaltigt und erwürgt, wird in einem Reisfeld gefunden. Kurze Zeit darauf wird eine zweite Leiche in der Nähe des ersten Tatorts gefunden. Es ist der Beginn der Hwaseong Serienmorde, die die koreanische Bevölkerung in den 1980er Jahren in Schock versetzte. Die Ermittlungen werden von Sergeant Gu Hee-bong und den Kommissaren Park Doo-

62 Kim So-hui, Redakteur der koreanischen Filmmagazins *Cine21* beschreibt den Begriff als Bezeichnung für einen kommerziellen Film, der Genre- und Starkonventionen mit einem ausgeprägten Regiestil und der Kommentierung von Gesellschaftsfragen vereint. Vgl. Paquet, 2009, S.95

63 Der Begriff Trendwende bezieht sich in diesem Fall nicht auf die gesamte koreanische Filmgeschichte, sondern auf den kommerziellen Misserfolg diverser koreanischer Blockbuster-Filme der frühen 2000er Jahre, wie z.B. *Yesterday* (Jeon Yun-su, 2002), *Tube* (Baek Wun-hak, 2003) und *Natural City* (Min Byeong-cheon, 2003). Vgl. Choi, 2010, S.144

64 Vgl. Choi, 2010, S.144

65 Vgl. Choi, 2010, S.204

66 Im Jahre 2006 brach Bong diesen Rekord erneut mit seinem dritten Spielfilm *The Host*.

67 Vgl. Choi, 2010, S.212.ff

man und Jo Yong-gu aufgenommen. Zusätzlich unterstützt werden sie von Kommissar Seo Tae-Yoon, der aus Seoul anreist. Doch auch mit der Hilfe Seos können die Ermittler keinerlei Beweise aufdecken. Im Zuge der Ermittlung streiten Park und Seo um die Ermittlungsmethoden. Park verdächtigt den geistig behinderten Kwang-Ho, den er in einer offenen Demonstration des Tathergangs der Presse vorführt. Die Demonstration endet im Chaos und wird unter Protesten des Vaters von Kwang-ho und anderer abgebrochen. In Folge wird öffentlich Kritik an den Ermittlungsmethoden der Polizei geübt. Ermittlungsleiter Gu wird entlassen, während Kwang-ho vom Mordverdacht freigesprochen wird.

Als neuer Ermittlungsleiter wird Sin Dong-Cheol eingesetzt. Die Ermittlungen bleiben jedoch weiterhin erfolglos. Kommissar Park sucht aus Verzweiflung sogar Rat bei einer Schamanin. Als die Ermittler auf deren Rat hin, in der Nacht an den Tatort zurückkehren, entdecken sie einen verdächtigen Mann, der am Ort des Verbrechens masturbiert. Sie verfolgen den Verdächtigen bis zu einem Steinbruch, wo sie ihn schließlich festnehmen. Das anschließende Verhör, indem Park und Jo durch Gewalt ein Geständnis zu erzwingen versuchen, bringt jedoch keine neuen Beweise. Seo Tae-Yoon erkennt unterdessen ein Muster in den Verbrechen: alle bisherigen Opfer trugen rote Kleider und wurden in einer Regennacht ermordet. Die Polizisten starten daraufhin eine verdeckte Ermittlung mit Hilfe eines Lockvogels, doch auch diese bleibt ergebnislos. Die Zahl der Mordopfer ist mittlerweile auf vier gestiegen und die Medien üben weiter Kritik an der Inkompetenz der Polizei. Zu dieser Zeit erkennt Kommissar Seo, dass der bereits verhörte Kwang-ho ein wichtiger Zeuge und kein Verdächtiger in dem Fall ist. Bei dem Versuch Kwang-ho erneut zu verhören, kommt es zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen den Kommissaren und einigen regierungskritischen Studenten. Im Zuge der Handgreiflichkeiten wird Kommissar Jo Yong-gu am Bein verletzt und Kwang-ho flieht vor den Ermittlern. Bei der Verfolgung flüchtet der verwirrte Kwang-ho auf eine Bahngleis-Strecke. Bevor die Ermittler eingreifen können wird Kwang-ho von einem Zug erfasst und getötet. Neben dem wichtigsten Zeugen verlieren die Ermittler auch Kommissar Jo: Die Wunde an seinem Bein verursacht eine Tetanusinfektion und Jos Bein muss schließlich amputiert werden.

In Folge der weiteren Ermittlungen erfährt eine Polizeibeamtin von Park Hyeon-gyu, einem Mann, der sich regelmäßig den gleichen Song in einer abendlichen Radiosendung wünscht. In jeder bisherigen Mordnacht wurde der gewünschte Song gespielt. Die Kommissare gehen sofort davon aus, den Mörder gefunden zu haben und verhaften Park Hyeon-gyu. Dieser muss jedoch aufgrund mangelnder Beweise wieder entlassen werden. Für einen DNA-Test, entnehmen die Kommissare eine Haarprobe des Ver-

dächtigen, die in einem amerikanischen Labor mit einer Probe des Spermas verglichen werden soll, das die Gerichtsmediziner auf einer der Leichen finden konnten.

Während die Kommissare nun auf das Ergebnis der Untersuchung warten, beschattet Kommissar Seo den Verdächtigen, Tag und Nacht. Als er eines Nachts die Spur des Verdächtigen verliert, geschieht ein weiterer Mord. Das brutal zugerichtete Mordopfer ist ein Schulmädchen, das mit Seo bekannt war. Seo Tae-Yoon reagiert, indem er den Verdächtigen Park Hyeon-gyu aufsucht, ihn brutal zusammenschlägt und schließlich versucht in umzubringen. Kommissar Park Doo-man, der Seo mit den Ergebnissen des DNA-Tests gefolgt ist, kann dies in letzter Sekunde verhindern. Der Test ergibt keine Übereinstimmung zwischen Park Hyeon-gyus und der auf dem Mordopfer gefundenen DNA. Die Mordserie bleibt ungeklärt.

Fast zwanzig Jahre später, im Jahre 2003 kehrt Park Doo-man, der mittlerweile als Verkäufer arbeitet, an den Ort des ersten Mordes zurück. Dort trifft er ein junges Mädchen, das ihm erzählt, sie habe wenige Tage zuvor einen weiteren Mann am Tatort gesehen. Als Park nachfragt, wie der Mann ausgesehen habe antwortet das Mädchen nur mit den Worten „*Ganz normal.*“.

3.3 Historischer Kontext

„Memories of Murder is made up of a string of loose ends, a relentless series of missed opportunities masking the actual Korean political situation.“⁶⁸

Im Jahre 1986, das den Beginn der von *Memories of Murder* thematisierten Hwaseong Morde markiert, befand sich die damals fünfte Republik Südkoreas unter der Regierung von General Chun Doo-hwan. Chun, der am 12. Dezember 1979 durch einen Militärputsch⁶⁹ an die Macht kam, führte ein autoritäres Regime, welches das Land bis zum Jahre 1988 regieren sollte. Unter der Regierung Chuns wurden die Freiheitsrechte der koreanischen Bevölkerung, wie die Pressefreiheit und die Rechte der Arbeitnehmer stark eingeschränkt. Chuns Regierungsstil führte zu einer Welle von Protesten, die maßgeblich von diversen Studentenbewegungen des Landes getragen wurde. Die Pro-

⁶⁸ Jung, 2008, S.71

⁶⁹ Dies war bereits der zweite Putsch innerhalb weniger Monate. Am 26. Oktober 1979 wurde General Park Chung-hee, von seinem Geheimdienstchef Kim Chae-kyu bei einem Trinkgelage erschossen. Vgl. Kern, 2005, S.60. Der Putsch wird in Im Sang-soos kontroversen Spielfilm *The President's Last Bang* (KR, 2005) thematisiert.

teste der Bevölkerung führten innerhalb Südkoreas zu einer Spirale von Gewalt und Gegengewalt zwischen Regierung und Regierungsgegnern.⁷⁰

Die Ermittlungsarbeit der Polizei in *Memories of Murder* scheitert an den ineffektiven Methoden der Ermittler, die innerhalb des Films oft mit Bezug auf die politischen Zustände zu Zeiten der fünften Republik Koreas erklärt werden. Der Film thematisiert die von der Polizei angewandte Gewalt im Umgang mit Verdächtigen und das Auftreten der Polizei als Einheit der Unterdrückung.⁷¹ Die Ermittlern foltern sowohl den geistig behinderten Kwang-ho, als auch den später verdächtigten Jo Byung-soon. Beide werden mit Fußtritten und Schlägen gepeinigt und zu fingierten Geständnissen gezwungen. Nicht nur die Ermittler - die Hauptfiguren in *Memories of Murder* - werden als gewalttätige Polizisten dargestellt, auch die uniformierten Polizeikräfte fungieren innerhalb des Films als Einheit der Unterdrückung.

Die politische Situation, welche die polizeilichen Kräfte voll in Anspruch nimmt, wirkt sich zudem negativ auf die Ermittlungsfortschritte aus und begünstigt die Umstände der Morde. So wird z.B. in der als Parallelmontage inszenierten Sequenz Nr. 53⁷² gezeigt, wie die Polizei mit Hilfe von gepanzerten Fahrzeugen gegen eine Gruppe von Demonstranten vorgeht, während eine Frau ihr Haus verlässt und schließlich zum fünften Opfer der Mordserie wird. Ihr Tod wird in dieser Sequenz durch die Parallelmontage in direkten Bezug zur politischen Situation gesetzt. In Szene Nr. 37 fordert Sergeant Shin Unterstützung für die Ermittlung an, die mit der Begründung abgelehnt wird, dass alle Einheiten abgezogen wurden, um eine Demonstration in Suwon, der Hauptstadt der Provinz Gyeonggi-do, niederzuschlagen. Szene 44 zeigt wiederum eine gewalttätige Auseinandersetzung zwischen den Ermittlern und einigen Studenten in einem Restaurant. In Folge des Kampfes kommt es zum Tod des geistig behinderten Kwang-ho, der bei seiner Flucht vor den Kommissaren von einem Zug erfasst und getötet wird.

Der historische Kontext ist in *Memories of Murder*, wie die oben genannten Beispiele zeigen, nicht nur als Teil des Milieus und der Filmkulisse eingebunden. Die politischen Umstände der Zeit haben innerhalb des Films unmittelbaren und aktiven Einfluss auf den Verlauf der Ermittlungen und der Mordserie. Der historische Kontext des Films ist somit ein aktiver Teil der Narration und gleichzeitig, wie im nächsten Kapitel besprochen werden soll, Teil der genrespezifischen Besonderheiten von *Memories of Murder*.

70 Vgl. Kern, 2005, S.61

71 Regisseur Bong Joon-ho selbst verweist darauf, dass die Polizeikräfte in der fünften Republik Koreas ein Instrument der Unterdrückung darstellten. Vgl. Jung, 2009, S.104

72 Die Szenenangaben beziehen sich auf das in Anlage 3 befindliche Sequenzprotokoll.

3.4 Genrekonventionen in *Memories of Murder*

„Bong in general is known as being a director who takes a great interest in film genres, while simultaneously trying to move beyond genre's usual boundaries.“⁷³

Der historische Hintergrund des Films ist zugleich ein Ausgangspunkt für die Subversion der Genrekonventionen des Kriminalfilms, die in *Memories of Murder* evident ist.⁷⁴ David Bordwell betont, dass Kriminalfilme häufig auf zwei Handlungssträngen aufgebaut werden: die Fabula des Verbrechens und die Fabula der Ermittlungen.⁷⁵ Die Spannung innerhalb des Kriminalfilms entsteht oft durch eine Diskrepanz zwischen Informationen, die über das Verbrechen bekannt sind und dem Stand der Ermittlung. Diese Diskrepanz wird mit dem Ende der Ermittlung, im Finale des Films aufgelöst. In *Memories of Murder* hingegen bleibt das „*narrative Enigma*“ ungelöst.⁷⁶ Der Film löst sich von den Konventionen des Genres, indem er die Handlung der Ermittlung in den Vordergrund stellt und keine erzählerische Auflösung für die Verbrechen konstruiert: *„The film has focused on the investigators rather than the crimes and on the effect of the crimes rather than their inherent thrills.“⁷⁷*

Auch in Hollywoodkrimis wie *Seven*⁷⁸ (David Fincher, USA, 1995) und *Memento* (Christopher Nolan, USA, 2000) werden Genrekonventionen gebrochen: in *Seven* wird die Fabula des Verbrechens bereits in der Mitte des Films aufgelöst, wenn sich der Mörder stellt, während in *Memento* die gesamte Filmhandlung rückwärts erzählt wird. Im Gegensatz zu *Memories of Murder* werden beide Filme jedoch narrativ aufgelöst, während *Memories of Murder* keinerlei derartige Auflösung vollzieht.⁷⁹ Die fehlende Auflösung in *Memories of Murder* ist jedoch kein Resultat von narrativer Ambiguität oder Verschlüsselung, die in Filmen wie *The Usual Suspects* (Bryan Singer, USA, 1995) oder *Mulholland Drive* (David Lynch, USA, 2001) eingesetzt wird.⁸⁰ Die fehlende Auflösung ist das Ergebnis der letztendlichen Abwesenheit von Beweisen innerhalb der diegetischen

⁷³ Paquet - <http://koreanfilm.org/bongjoonho.html> 04.08.2012

⁷⁴ Als Beispiel hierfür stehen die bereits erwähnten Szenen 37 und 44. Vgl. Choi, 2010, S.148

⁷⁵ Vgl. Bordwell, 1985, S.64

⁷⁶ Vgl. Choi, 2010, S.148

⁷⁷ Choi, 2010, S.149

⁷⁸ Bong selbst benennt *Seven* als einen Film, der bei der Entstehung des Drehbuchs zu *Memories of Murder*, aufgrund seines Umgangs mit dem Genre, herangezogen wurde. Vgl. Jung, 2008, S.107

⁷⁹ Vgl. Choi, 2010, S.149

⁸⁰ Vgl. Bordwell, 2006, S.81f

Welt des Films.⁸¹ Alle Beweise, die innerhalb der Filmhandlung auftauchen, werden im Laufe der Geschichte als nichtig erklärt und auch ein Motiv des Täters wird nicht ergründet.

„Particularly in the film's enigmatic climax, Memories of Murder forces viewers to confront their own inability to solve or fully understand the case, and thus leads them to question even their most basic assumptions.“⁸²

Durch die angewandte Subversion des Krimigenres, die auch aus dem historischen Kontext resultiert, wirft *Memories of Murder* den Zuschauer gleichzeitig auf diesen zurück.

4 Analyse der Plansequenz

Die Plansequenz, die Gegenstand der folgenden Untersuchung ist, stellt in *Memories of Murder* nicht, wie häufig üblich, auch den Anfang des Films dar. Sie folgt erst auf die Einblendung des Titels und der Credits⁸³, die wiederum auf eine Szene folgen, welche den eigentlichen Anfang des Films darstellt. In dieser wird der Fund der ersten Leiche dargestellt. Kommissar Park erreicht in den ersten Bildern des Films den Tatort auf einem Traktor. In der Szene ist zu sehen, dass Parks Polizeiwagen auf der Strasse liegen geblieben ist. Der Traktor, den Park ersatzweise als Beförderungsmittel verwendet, wird von einer Gruppe Kinder verfolgt. Der Fahrer des Traktors zeigt Park die Stelle, an der sich die Leiche befindet: ein betonierter Abwassergraben vor einem Reisfeld. Bei dem Leichnam handelt sich um eine junge Frau, die unbekleidet, mit den Händen auf dem Rücken gefesselt im Abwassergraben liegt. Im Reisfeld spielen die Kinder, die Parks Traktor gefolgt sind, mit der Kleidung des Opfers. Bei dem Versuch die Kinder durch Rufe von ihrem Treiben abzuhalten wird Park von einem Jungen, der auf dem Abwassergraben sitzt, nachgeahmt.

81 Vgl. Choi, 2010, S.149

82 Vgl. Paquet, 2009, S.95

83 Namensnennung der Beteiligten im Vor- oder Abspann eines Films.

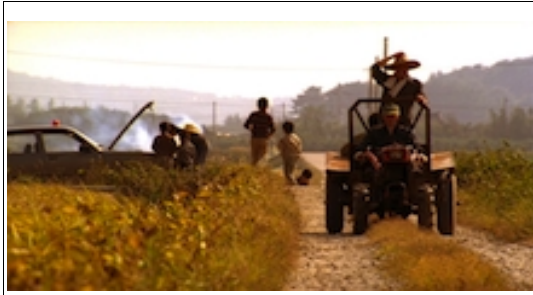


Abbildung 1: Traktor und Polizeiwagen.

Nach der Einblendung des Filmtitels folgt die zweite Szene. Auf dem Polizeirevier verhört Park zahlreiche Verdächtige, allesamt junge Männer. Diese werden von Park fotografiert und in eine Kartei eingetragen. Währenddessen werden die Filmcredits eingeblendet. Die Szene endet mit einer halbtotalen Einstellung von Park, der alleine an seinem Schreibtisch im Polizeirevier sitzt.



Abbildung 2: Junge ahmt Park nach.

Die beide vorangestellten Szenen verweisen den Zuschauer bereits auf die unbeholfene, ergebnislose Polizeiarbeit. Ein Motiv welches in der darauf folgenden Plansequenz wieder aufgegriffen wird und ein zentrales Thema des Films darstellt.

4.1 Formale und inhaltliche Analyse

Die Plansequenz beginnt im Film, direkt nach der letzten Einblendung des Filmtexts (Regie: Bong Joon-ho), bei 6:44 und endet bei 8:44⁸⁴, umfasst also exakt zwei Minuten. Da eine Plansequenz keine Schnitte beinhaltet, wurde die Szene anhand der Veränderung von Einstellungsgrößen eingeteilt.⁸⁵



Abbildung 3: Einstellung 1 - Park durchquert Reisfeld.

In der ersten Einstellung, einer halbtotalen Kamerafahrt, durchquert Kommissar Park ein abgeerntetes Reisfeld. Der Bildausschnitt zeigt den Protagonisten im Profil, während im Bildhintergrund Polizeiwagen sowie Zivilfahrzeuge und Schaulustige zu erkennen sind. Die Kamera begleitet Park in dieser Einstellung. Er trifft auf zwei Polizisten, die ihm nacheinander entgegenkommen. Dem ersten, der ihm hektisch entgegenkommt ruft er zu: „*Warum haben Sie diesen Ort nicht abgesperrt?*“. Dieser rennt jedoch ohne Park eine Antwort zu geben weiter. Nun begegnet er einem zweiten Polizisten, der etwas hektisch dem ersten zu folgen scheint und Seile mit sich trägt. Dabei könnte es sich um Seile handeln, mit denen Tatorte abgesperrt werden, da Park ihn im Vorbeigehen anweist, diese mit Hilfe von Stöcken in die Erde zu rammen. Sobald der Polizist das Bild verlassen hat, wird er von Park als Idiot bezeichnet.

84 Alle Zeitangaben beziehen sich hierbei auf die Blu-Ray Version des Films. Im Unterschied zu auf DVD gespeicherten Filmen werden Film auf einer Blu-Ray Disc in der Originalgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunden wiedergegeben. DVDs hingegen werden aufgrund technischer Gegebenheiten mit 25 Bildern pro Sekunde abgespielt.

85 Die in der Analyse genannten Einstellungsnummern beziehen sich auf das im Anhang befindliche Einstellungsprotokoll.



Abbildung 4: Einstellung 2 - Polizist deutet auf Fußabdruck.

Die Kamera folgt Park und schwenkt gleichzeitig mit Parks Bewegungsrichtung nach links auf Einstellung Nr. 2. Im Hintergrund sind zwei Zivilisten zu erkennen, die den Feldweg auf der Böschung vor dem Feld kreuzen, auf dem, im Vordergrund ein weiterer Polizist steht. Der Polizist ruft Park zu sich. Park läuft die Böschung hoch, weiterhin gefolgt von der Kamera. Der Polizeibeamte zeigt auf einen Punkt auf dem Feldweg. Auf Parks Nachfrage hin äußert der Polizist, dass es sich hierbei um einen Fußabdruck handelt. Park hebt einen Stock vom Wegesrand auf. Die Kamera bleibt zunächst stehen und zeigt Park und den Polizisten in einer halbtotalen Einstellung. Im Hintergrund sind weitere Zivilisten und Schaulustige zu erkennen, die sich nach rechts, in Richtung des Tatorts bewegen. Auf Parks Nachfrage teilt der Polizist ihm mit, dass der Fußabdruck an diesem Morgen entdeckt wurde.



Abbildung 5: Einstellung 2 - Park und Polizist vor Fußabdruck.

Die Kamera schwenkt nun nach unten und zeigt in einer Naheinstellung (Nr. 3), wie Park den Fußabdruck mithilfe des Stocks durch einen Kreis markiert. Park weist den Polizisten an, die anderen Polizeikräfte zu unterstützen. Dieser verlässt das Bild eilig nach rechts, Richtung Feld. Park fragt den Polizeibeamten, ob die Forensiker bereits

eingetroffen sind. Dieser bestätigt aus dem Off, dass die Forensiker sich bereits auf dem Weg zum Tatort befinden.



Abbildung 6: Einstellung 3 - Park markiert Fußabdruck.

Die Kamera schwenkt von der Naheinstellung des Fußabdrucks auf eine Halbtotale von Park, der seinen Stock wegwirft und Handgesten in Richtung Feld macht. Park begibt sich wieder auf den Weg ins Feld und fragt ins Off, wo sich die Person befinde, die den Fund der Leiche bei der Polizei gemeldet hat. Wieder zeigt die Kamera Park im Profil und fährt, Parks Bewegungsrichtung folgend, nach rechts. Im Hintergrund sind nun weitere Schaulustige zu erkennen: einige von ihnen befinden sich auf der Straße, bei den Autos, die bereits ganz zu Beginn der Plansequenz im Hintergrund zu sehen waren. Weitere Schaulustige, darunter einige Kinder, befinden sich innerhalb des Feldes.



Abbildung 7: Einstellung 4 - Park wieder im Reisfeld. Schaulustige im Hintergrund.

Die Kamera schwenkt, Parks Bewegung folgend, nach rechts und zeigt diesen nun in einer Rückenansicht. Park moniert, dass „der Tatort im Chaos versinkt“ und der Forensiker noch nicht eingetroffen ist. Auf der Böschung ist der Ermittlungsleiter Sergeant Gu Hee-bong zu sehen, der beim Versuch das Feld zu betreten die Böschung hinunter fällt. Gus Sturz wird von einem Kamerateam gefilmt, dass sich hinter ihm auf der Bö-

schung befindet. Park kommentiert den Fall mit einer hämischen Bemerkung und nähert sich dabei Gu, der jetzt am Rand der Böschung im Feld liegt. Die Kinder, die bereits in der gleichen Einstellung zu sehen waren, rennen, Parks Bewegung kreuzend nach rechts. Drei weitere Schaulustige sind am rechten Bildrand zu erkennen. Park fragt den Sergeant, der mittlerweile aufgestanden ist, wer den Vorfall gemeldet habe.



Abbildung 8: Einstellung 4 - Sergeant Gu fällt Böschung hinunter.



Abbildung 9: Einstellung 4 - Kinder kreuzen Parks Bewegung.



Abbildung 10: Einstellung 5 - Gu und Park gehen zur Leiche. Im Hintergrund Reporter, Kinder und Schaulustige.

Beide bewegen sich nun, vor den Schaulustigen die im Feld stehen, nach rechts. Die Kamera zeigt beide Ermittler in der halbtotalen Einstellung Nr. 5 und schwenkt mit deren Bewegung nach rechts, wo jetzt die Polizisten aus Nr. 1 mit Hilfe von Seilen beginnen die Leiche abzugrenzen. Die Kamera schwenkt weiter und die Leiche einer Frau ist das erste Mal zu sehen. Sergeant Gu wendet sich nun an Park: „*Warum passiert so was an einem so abgelegenen Ort? Und was redest du da? Wieso regst du dich so auf?*“



Abbildung 11: Einstellung 6 - Leiche des Opfers.

Die Kamera fährt näher an die Leiche heran. In Einstellung Nr. 6 ist die tote Frau in einer Naheinstellung zu sehen. Sie liegt auf dem Bauch, ihre Hände sind auf dem Rücken gefesselt. Die Frau trägt eine rote Jacke und einen roten Rock. Ihr Kopf ist mit einer Unterhose bedeckt. In ihrem Mund befindet sich ein unkenntliches schwarzes Kleidungsstück. Im weiteren Verlauf des Films stellt sich heraus, dass es sich dabei um die Strumpfhose des Opfers handelt. Während die Kamera das Mordopfer zeigt, weist Park die Reporter an, erst Bilder aufzunehmen, wenn er es erlaubt.



Abbildung 12: Einstellung 7 - Park und Gu unterhalten sich über Anwesenheit der Reporter.

Die Kamera schwenkt von der Leiche auf Einstellung Nr.7. In diesem Bild sind Park und Gu Hee-bong in einer halbnahen Einstellung zu sehen. Beide stehen dem Mordopfer zugewandt. Erneut bewegen sich im Hintergrund Schaulustige und die bereits er-

wähnten Kinder. Park und Gu unterhalten sich über die Anwesenheit der Reporter. Gu sagt, dass er immer noch über seinen Sturz beschämt ist, während Park erneut anmerkt, dass er unter den gegebenen Umständen den Tatort nicht untersuchen könne. Ein Motorengeräusch ist im Hintergrund zu hören. Die Kamera schwenkt nun leicht nach links und folgt den Handgesten von Park, der ins Off „Anhalten!“ ruft.



Abbildung 13: Einstellung 8 - Park gestikuliert in Richtung Traktor.

Park gestikuliert weiter zur Straße, wo er in Einstellung Nr. 3 den Fußabdruck markiert hat. Die Kamera zeigt in Einstellung Nr. 8 Park, wieder Halbtotale, ohne Sergeant Gu. Er bewegt sich nun zur Straße und schreit weiter dem nun sichtbaren Fahrer eines Traktors zu, er solle anhalten. Ein Zivilist kreuzt Parks Laufrichtung. Wieder fährt die Kamera Park hinterher. Der Traktor erscheint nun am linken Bildrand und fährt auf die Stelle mit dem Fußabdruck zu. Der Fahrer reagiert nicht auf Parks Rufe. Park springt die Böschung hoch, während der Traktor den Fußabdruck überfährt.



Abbildung 14: Einstellung 8 - Park rennt auf Traktor zu.

Das Bild schwenkt in der Bewegung auf Park, während die Kamerafahrt fortgesetzt wird. Park ist nun in einer amerikanischen Einstellung (Nr. 9) zu sehen, wie er den Traktorfahrer beschimpft. Einstellung Nr. 10 zeigt den, durch die Traktorspuren un-

kenntlich gemachten, Fußabdruck. Park beschwert sich erneut, dass der Tatort nicht abgesperrt wurde.



Abbildung 15: Einstellung 9 - Park beschimpft Traktorfahrer.



Abbildung 16: Einstellung 10 - Der zerstörte Fußabdruck.

Die Kamera schwenkt wieder hoch auf eine amerikanische Einstellung (Nr. 11). Im rechten Bildausschnitt steht nun der Polizist, der bereits in Einstellung Nr. 2 zu sehen war. Links steht Park. Zwischen den beiden ist im Hintergrund der Traktor zu sehen. Park drückt fluchend aus, dass er es nur mit Idioten zu tun habe. Der Polizist deutet zögerlich in Richtung Tatort.



Abbildung 17: Einstellung 11 - Park und Polizist vor dem zerstörten Fußabdruck.

Park läuft wieder hinunter auf das Feld. Ihm hinterher: die Kamera. Einstellung Nr. 12 ist wieder eine Halbtotale, mit Park im Vordergrund. Auf der Straße im Bildhintergrund steht nun ein weiteres Auto, auf dem sich ein Blaulicht befindet. Park ruft in die Richtung des Beamten, der aus dem Wagen steigt, dass er zu spät sei und der Tatort mittlerweile verwüstet wurde. Es handelt sich um einen Forensiker. Während Park ihm entgegenläuft betritt der Forensiker das Kornfeld über die gleiche Böschung, wie Sergeant Gu Hee-bong in Einstellung Nr.4. Auch er fällt die Böschung hinunter. Park gibt auch hierzu eine hämische Bemerkung ab. Der Bildhintergrund zeigt wie bereits in den vorigen Einstellungen zahlreiche Schaulustige. Im rechten Bildausschnitt sind weitere Reporter zu sehen, die Fotos machen. Auch Gu Hee-bong ist im rechten Bildausschnitt zu erkennen: zunächst sieht man nur seinen Rücken, der noch die Spuren des Sturzes zu zeigt. Als er sich umdreht sagt er: „Irgendwie werde ich das Gefühl nicht los, dass hier der Wurm drin ist.“.



Abbildung 18: Einstellung 12 - Forensiker fällt Böschung hinunter.

5 Auswertung der Analyse

Die erste Plansequenz in *Memories of Murder* nimmt eine besondere Stellung innerhalb des Films ein. Sie ist eine von insgesamt drei Plansequenzen im Film. In der folgenden Auswertung soll die inhaltliche und formale Bedeutung der Plansequenz, unter Bezugnahme auf die in Kapitel 2 dargestellten Theorien zur Plansequenz von Bálázs, Bazin und Kuntzel für den gesamten Film analysiert werden.

5.1 Inhaltliche Auswertung

Wie die Analyse der Plansequenz verdeutlicht, folgt die Kamera Park, mit Ausnahme der zwei Nahaufnahmen des Fußabdrucks (Nr. 3) und der Leiche (Nr. 6), durch die gesamte Sequenz. Die Akzentuierung von Parks Laufrichtung durch eine kontinuierliche Kamerabewegung in dieser Sequenz, ist von inhaltlicher Bedeutung für den Film. Wie die schematische Darstellung in Anlage 5 zeigt, bewegt sich Park innerhalb des Tatorts in einem zirkulären Lauf zwischen einzelnen Stationen, die zugleich die Angelpunkte der polizeilichen Ermittlungen im Film darstellen. Er markiert zunächst den Fußabdruck, trifft dann auf den Ermittlungsleiter Sergeant Gu, mit dem er kurz bei der Leiche verweilt, um schließlich wieder Richtung Fußabdruck zu laufen. Seine letzte Bewegung bringt Park dann wieder zu der Stelle an der Sergeant Gu den Tatort betrat. Park kann auf seinem Rundgang jedoch nicht bewirken, dass der Tatort abgesichert wird: was anhand der Schaulustigen in nahezu allen Einstellungen und der Kinder in Einstellung Nr. 4 und Nr. 5, erkennbar ist. Auch der Fußabdruck, den Park als wichtiges Indiz oder Beweismittel markiert, wird noch innerhalb der Plansequenz von einem Traktor überfahren und somit unkenntlich gemacht. Park bewegt sich nicht nur am Tatort, sondern auch metaphorisch im Kreis.

Die erfolglosen Versuche Parks die Ermittlungen am Tatort aufzunehmen, geben Aufschluss über das zentrale Thema des Films - die unbeholfene und unwirksame Ermittlungsarbeit - und etablieren deren drei wichtigste Elemente: die Opfer, die Beweise und die Öffentlichkeit, zwischen denen sich die Polizeiarbeit im Allgemeinen bewegt. In der Tatort-Plansequenz wird das Thema nicht nur durch Parks Scheitern angedeutet. In Einstellung Nr. 4 sieht der Zuschauer, wie Sergeant Gu die Böschung zum Reisfeld hinunterfällt. Sein Sturz ist ebenso wie die zirkuläre Bewegung Parks, bereits ein Hinweis auf den weiteren Verlauf des Films. Gu fällt zunächst am Tatort und wird schließ-

lich auch als Ermittlungsleiter aufgrund der mangelhaften Fortschritte der Polizei „fallen“. Seine Position als Leiter der Morduntersuchung wird noch vor dem Fund des dritten Mordopfers, aufgrund der öffentlichen Kritik von Shin Dong-Cheol übernommen.

An derselben Stelle an der Gu Hee-bong die Böschung hinunterfällt, stürzt in Einstellung Nr. 12 auch der Forensiker beim Versuch den Tatort zu betreten. Auch diese Szene steht metaphorisch für den weiteren Verlauf der Filmhandlung. Die Forensiker, die an dem Fall arbeiten haben nicht die Möglichkeit Beweismittel auszuwerten. Die Spermaspuren, welche die Gerichtsmediziner auf der Leiche des dritten Opfer in Szene 18 finden, können nicht mehr untersucht werden. Nach der Sicherstellung weiterer Spermaspuren bei der Obduktion des vierten Opfers in Szene 39, können auch diese nicht mit der DNA des Verdächtigen abgeglichen werden, da die Technologie, die den Gerichtsmedizinern zur Verfügung steht, nicht weit genug entwickelt ist. Die Proben werden schließlich für den DNA-Test in die USA geschickt. Die Auswertung ergibt jedoch letztlich keine Übereinstimmung zwischen dem gefundenen Sperma und der DNA des Täters. Der Sturz des Forensikers ist neben der oben erwähnten sinnbildlichen Bedeutung auch eine schlichte Wiederholung innerhalb der Plansequenz. Eine weitere Wiederholung ist in Einstellung Nr. 4 zu sehen. Hier sind zweimal Kinder zu sehen, die am Tatort spielen. Ein Motiv, welches bereits in der Eingangsszene des Films verwendet wird: auch hier sind Kinder zu sehen. Eines der Kinder ahmt sogar die Gesten und Anweisung Parks nach. Der Regisseur selbst betont in diesem Zusammenhang, dass *Memories of Murder* ein Film der Wiederholung sei:

„Actually, 'mimicry' has a sense of repetition, and this is a film of repetition, right? The murders are repeated, and the men's stumbling at the crime scene is repeated.“⁸⁶

Bong verweist hier speziell auf die bereits erwähnten Stürze innerhalb der Plansequenz, die bereits Aufschluss über den Inhalt und das zentrale Thema des Films geben. Wiederholung kann in *Memories of Murder* als filmisches Mittel interpretiert werden, das neben den Serienmorden auch die erfolglose Polizeiarbeit ausdrücklich hervorhebt.

Die Leiche des Mordopfers, die in Einstellung Nr. 6 gezeigt wird, gibt ebenfalls Aufschluss über inhaltliche Aspekte des Films, die hier etabliert werden und den weiteren Verlauf der Ermittlungen andeuten. Die Frauenleiche ist das zweite weibliche Mordopfer in *Memories of Murder*. Anhand von wiedererkennbaren Motiven – die Knebelung der Opfer durch eine Strumpfhose, die über den Kopf gestülpte Unterhose, sowie die

⁸⁶ Jung, 2008, S. 115

gleiche Körperhaltung durch die hinter dem Rücken zusammengebundenen Hände – ist auch für den Zuschauer ersichtlich, dass es sich hier wahrscheinlich um den gleichen Mörder handelt. Die Serienmorde, die erst an diesem Punkt filmisch etabliert werden, sind Ausgangspunkt für die Handlung des Films. Auch die späteren Opfer werden in ähnlicher Haltung aufgefunden. Ein weiteres Motiv, welches sich erst mit dem Fund weiterer Opfer manifestiert, ist die rote Kleidung der Frauen. Sie ist ein Indiz, das von den Ermittlern aufgenommen wird und schließlich zu einem neuen Ansatz in der Nachforschung führt. Auffällig an dieser Einstellung ist deren kurze Zeitspanne, von nur sechs Sekunden. Die Kamera daraufhin wieder auf Park und Gu, die sich in einer 19-sekündigen Einstellung über die Anwesenheit der Reporter unterhalten. Wieder einmal wird hier der Fokus auf die mangelhafte Arbeit der Polizisten gelegt statt auf den Mord respektive das Mordopfer.

In dem Moment, in dem die Kamera von der Leiche wieder auf Park und Gu schwenkt, weist Park die Reporter an keine Fotos ohne seine Genehmigung zu machen. In der folgenden Unterhaltung zwischen Park und Gu, in Einstellung Nr. 7, wird die Anwesenheit der Reporter diskutiert. Dabei weist Park auf die Abwesenheit eines speziellen Reporters hin, den er als Idioten deklariert. Park und Gu fühlen sich in ihrer Arbeit, wie in der Plansequenz durch den Dialog angedeutet, durch die Anwesenheit der Reporter gestört. Der Film thematisiert in dieser Einstellung das erste Mal den Konflikt zwischen der Polizei als Stellvertreter der Staatsmacht und der Presse als Stellvertreter für die Öffentlichkeit, der aufgrund seiner Relevanz für den Film bereits im vorigen Kapitel erwähnt wurde.

Sowohl die Zerstörung des Fußabdrucks durch den Traktor als auch der Sturz des Forensikers, sowie der Fund der Frauenleiche am Tatort, können, wie bereits erwähnt, als Vorzeichen für den weiteren Filmverlauf gedeutet werden. Dabei beziehen sich alle Motive, die bereits in der Plansequenz sichtbar werden, entweder auf die unbeholfene Ermittlungsarbeit der Polizisten oder auf später auftauchende Indizien, die sich schließlich als unbrauchbar erweisen. Betrachtet man den hier angedeuteten Verlauf der Filmhandlung unter Aspekten des Kriminalfilmgenres wird ersichtlich, dass die Subversion des Genres in *Memories of Murder* - die bereits im vorigen Kapitel besprochen wurde und aus der letztendlichen Abwesenheit von Beweisen innerhalb der diegetischen Welt resultiert - bereits in der Plansequenz angedeutet wird.

Die inhaltlichen Komponenten der Plansequenz geben Aufschluss über den weiteren Verlauf des Films, sowie seine besondere Bedeutung im Kontext des Filmgenres. Auch die Konflikte zwischen Öffentlichkeit und Staat, die aus dem historischen Kontext des

Films resultieren, werden bereits in der Plansequenz angedeutet. In der Theorie zur filmischen Exposition werden von Bordwell und Hartmann exakt die inhaltlichen Funktionen der Exposition genannt, die auch diese Plansequenz erfüllt: die Ausgangssituation der Handlung und der Grundtenor des Films, sowohl in Bezug auf die Narration, das Filmgenre, als auch den historischen Kontext, werden etabliert. Die Plansequenz fungiert folglich als Mittel der Exposition. Welche filmischen Mittel in der Plansequenz angewandt werden, um die inhaltlichen Aspekte, die hier untersucht wurden, auszudrücken, soll in der Auswertung der formalen Analyse untersucht werden.

5.2 Formale Auswertung

Die Plansequenz wurde in der vorangestellten Auswertung auf ihre inhaltliche und narrative Relevanz für den gesamten Film untersucht. Die Vielzahl der inhaltlichen Motive, die innerhalb der Plansequenz verwendet werden, konnten in Bezug auf das zentrale Thema des Films und seine spezielle Stellung innerhalb des Kriminalfilmgenres interpretiert werden. In der folgenden Auswertung der Analyse soll auf die formalen Aspekte der Plansequenz eingegangen werden, die die inhaltliche und narrative Komplexität dieser Plansequenz ermöglichen.

Die Bewegungsrichtung von Kommissar Park ist in dieser Plansequenz gleichzeitig die Motivation für alle Kamerafahrten. Dabei ist zwischen Kamerafahrt und Kameraschwenk zu unterscheiden. Innerhalb der Szene werden zwar durch Schwenks der Kamera weitere Details, wie z.B. die Leiche des Opfer und der Fußabdruck hervorgehoben, alle Fahrten folgen jedoch dem Protagonisten Park. Durch die von der Kamera begleiteten Bewegungen Parks, wird der geographische Raum der Plansequenz definiert. Die Kamerabewegung macht den filmischen Raum, wie Bálázs es ausdrückt, „*erlebbbar*“. Sie ermöglicht es dem Zuschauer den gesamten Tatort kontinuierlich wahrzunehmen. Die Plansequenz „*trügt nicht*“, wie Balázs betont. In allen Einstellungen in denen die Kamera Park folgt, sind neben den Personen und Objekten, auf die Park direkt Bezug nimmt, auch Schaulustige und Zivilisten zu sehen, die sich im Hintergrund des Bildes bewegen. Die Raumwahrnehmung wird hier durch eine Möglichkeit der Plansequenz, die Bálázs formuliert, ergänzt. Der Zuschauer sieht die Szene durch die Augen des Ermittlers, dessen Aussagen wichtige Informationen innerhalb des Bildes akzentu-

ieren⁸⁷ und nimmt gleichzeitig den gesamten filmischen Raum wahr: den Tatort mit den im Bildhintergrund befindlichen Personen.

Die inhaltliche Auswertung der Analyse zeigt, dass vielen Einstellungen innerhalb der Plansequenz nicht nur eine primär denotative sondern auch eine konnotative Bedeutung innewohnt. Doch wie ermöglicht gerade eine Plansequenz die wahrnehmbare Mehrdeutigkeit dieser Einstellungen? Bazin geht davon aus, dass die Plansequenz als filmisches Mittel dem Zuschauer die Wahrnehmung äquivoker⁸⁸ Inhalte, gerade durch den Verzicht auf den Schnitt, ermöglicht. Der Zuschauer wird Teil der Mise en scène. Hinweise auf für den Film bedeutende Inhalte werden innerhalb der Plansequenz nicht durch den Schnitt, der für Bazin ein Mittel der eindeutig denotativen Bedeutung ist, akzentuiert. Es kann anhand dieser Analyse jedoch nicht belegt werden, ob die Wahrnehmung des Zuschauers tatsächlich der von Bazin vorausgesetzten Wahrnehmung entspricht. Die Mehrdeutigkeit der Bewegung Parks innerhalb der Szene, sowie der Sturz des Sergeants und des Forensikers geben dennoch Aufschluss darüber, dass die Plansequenz durchaus eingesetzt werden kann, um dem Zuschauer äquivoke Inhalte zu präsentieren. Zu diesem Zweck soll die Bewegung des Protagonisten erneut als Beispiel dienen. Nicht nur die Bewegung der Kamera an sich begünstigt die Raumwahrnehmung in der Sequenz. Auch die genaue Richtung von Parks Bewegungen innerhalb des Tatorts kann, wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, klar verfolgt werden. Allein die Plansequenz als filmisches Mittel macht es dem Zuschauer also möglich, Parks Bewegung als eine zirkuläre wahrzunehmen und nur unter diesen Umständen kann diese auch in ihrer konnotativen Bedeutung und somit als mehrdeutig erkannt und interpretiert werden.

Die inhaltlichen Subtilitäten sind, laut Rothschild, nur in einer langen Einstellung wahrnehmbar. Die Plansequenz in *Memories of Murder* ermöglicht genau dies. Inhaltliche Subtilitäten, wie die Präsenz der Reporter beim Sturz Gus und die Kleidung des Mordopfers werden nur aufgrund der Länge der Plansequenz sichtbar.

Basiert ein Film auf realen Begebenheiten, bekommt die Darstellung von Realität im Film oft einen wichtigen Stellenwert. Im Falle von *Memories of Murder* sind tatsächliche Ereignisse immer wieder Teil der von Regisseur Bong inszenierten Filmhandlung: „*It had incidents that are real and ones that aren't mixed together, but it is based on real*

87 Beispiele hierfür sind die Beschwerden Parks über den Zustand des Tatorts in Einstellung Nr.1, Nr.4, Nr.6, Nr.10 und Nr.11.

88 Der Begriff äquivok bedeutet zwei-, oder mehrdeutig.

records of the murders“.⁸⁹ Schon durch die Fiktionalisierung tatsächlicher Ereignisse wird die Bedeutung des Realismus für die Inszenierung evident. Die realistische Darstellung der Handlung wird bereits in der Plansequenz illustriert. Die Plansequenz kombiniert die natürlichen Elemente des Realismus mit dem ästhetischen Realismus Bazins. Innerhalb der Plansequenz ist es die Schärfentiefe, die in Kombination mit der langsamen und kontinuierlichen Kamerabewegung alle Details des Tatorts, sowohl im Bildvorder- als auch im Bildhintergrund, erkennbar macht. Die realistische Wirkung, die sich hier durch die Wahrnehmbarkeit der Details ergibt wird durch, die der Plansequenz inhärenten Kontinuität der Zeit, ergänzt: die gesamte Szene wird in einer Einstellung, also in Echtzeit wiedergegeben. Die Plansequenz gibt der Realität, wie Bazin es formuliert „ihre Wahrnehmbare Kontinuität zurück“. Die ästhetischen Mittel des Realismus werden durch zwei natürliche Elemente ergänzt: die Plansequenz ist als Außenaufnahme inszeniert worden, die allein durch die Verwendung natürlicher Lichtquellen ausgeleuchtet wurde.⁹⁰

Aufgrund der inhaltlichen Bedeutung der Plansequenz konnte darauf geschlossen werden, dass die Plansequenz in *Memories of Murder* eine narrativ expositorische Funktion hat. Erweitert man die Theorie der Exposition um die stilistische Funktion, die in Bezug auf Hartmann bereits angesprochen wurde, muss die Plansequenz als Mittel zur Einführung in den Autorenstil verstanden werden. Im Falle von *Memories of Murder* kann diese These schlicht mit dem Aufkommen weiterer Plansequenz belegt werden. Szene 14 und Szene 15 sind ebenfalls als Plansequenzen inszeniert, die das zentrale Thema des Films pointieren und Aufschluss über den weiteren Verlauf der Filmhandlung geben. Die erste der Sequenzen dient, im expositorischen Sinne, als stilistische Einleitung für die folgenden Plansequenzen. Die langsame Erzählweise, die in einer Plansequenz schon im Sinne ihrer Definition gegeben ist, kann hier als Vorgriff auf das langsame Erzähltempo des Films gedeutet werden. In Bezug auf die durchschnittliche Einstellungslänge betont David Bordwell, dass diese im Verlauf der Filmgeschichte rapide abgenommen habe.⁹¹ Während Filme, die vor den 1960er Jahren in Hollywood entstanden noch eine Durchschnittslänge von vier bis sechs Sekunden pro Einstellung aufwiesen, seien Filme der letzten Jahre⁹² mit einer Einstellungslänge von vier bis

89 Jung, 2008, S.99

90 Darcy Paquet verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der vielen Außenaufnahmen, die in *Memories of Murder* verwendet wurden: „The production set a record for using the most locations in any Korean film to date, in an effort to recreate the underdeveloped rural landscape of the mid-80s.“ <http://koreanfilm.org/kfilm03.html#memories> 14.08.2012

91 Vgl. Bordwell, 2006, S.121.ff

92 Bordwell bezieht sich mit „die letzten Jahre“ auf Filme, die in den letzten Jahren vor 2006 gedreht wurden.

sechs Sekunden eindeutig schneller geschnitten.⁹³ *Memories of Murder* umfasst 742 Einstellungen, bei einer Filmlänge von 132 Minuten.⁹⁴ Der Film kann folglich, mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von zehn Sekunden⁹⁵, als ein Film bezeichnet werden, der ungewöhnlich langsam erzählt wird.

6 Fazit

Führt man nun die Auswertungen der Analysen zu den inhaltlichen und formalen Funktionen der Plansequenz zusammen, ergibt sich für beide der analysierten Funktionen das gleiche Ergebnis: die Plansequenz dient innerhalb des Films primär als expositorisches Mittel, in dem bereits die Komplexität des gesamten Films bestimmt wird. Handlungsstrukturen und stilistische Strukturen werden durch die Plansequenz, wie sie von Bazin und Balász in ihrer Funktion beschrieben wird, ebenso etabliert, wie die zeitspezifischen Konflikte der fünften Republik Koreas. Die Plansequenz beinhaltet bereits alle für den Film relevanten Faktoren und kann daher, der Definition von Kuntzel gemäß als eine Art Epigraph gesehen werden, in dem der gesamte Film auf wenige Sekunden und Bilder verdichtet wird.

Betrachtet man die Plansequenz als Epigraph zum Film, der eine primär expositorische Funktion erfüllt, ergibt sich die Frage warum der Film nicht mit der Plansequenz beginnt, sondern noch zwei weitere Szenen vorangestellt wurden. Im Rahmen der vorliegenden Analyse konnte diese Frage nicht beantwortet werden. Eine Untersuchung in Bezug auf die klare Trennung zwischen Filmvorspann und dem tatsächlichen Film wäre in diesem Kontext eine Möglichkeit, die Stellung der Plansequenz innerhalb des Films genauer zu analysieren.

Die Thesen Bazins, die auf der Wahrnehmung des Zuschauers basieren, konnten innerhalb der Analyse nicht einwandfrei belegt werden. Interessant wäre in diesem Zusammenhang eine genaue Untersuchung zur Wahrnehmung des Zuschauers, die Bazin als gegeben ansieht.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=3118# 21.08.2012

⁹⁵ Ebd.

Diese Arbeit bezieht sich auf lediglich eine Plansequenz des Films und kann somit zentrale Motive und Hintergründe nur in verdichteter Form wiedergeben und nicht ausführlich behandeln. Wie die Plansequenz in *Memories of Murder*, ist auch diese Analyse ein Epigraph für weitere Forschungsarbeiten.

Literaturverzeichnis

- BALÁZS, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1976.
- BALÁZS Béla: Der Geist des Films. Frankfurt am Main 2001.
- BAZIN André: Was ist Film? Berlin 2009.
- BIENK Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg 2008.
- BORDWELL David: The Way Hollywood Tells It. Berkeley 2006.
- BORDWELL David: Narration in the Fiction Film. Wisconsin 1985.
- BORDWELL David: Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik, In montage AV, 18/1, Marburg 2009.
- CHOI Jinhee: The South Korean Film Renaissance. Middletown, Connecticut 2010.
- HARTMANN Britta: Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms, Marburg, 2009.
- JUNG Ji-youn et al (Hg.): Bong Joon-ho, Seoul 2008.
- KERN Thomas et al. (Hg.): Südkorea und Nordkorea. Einführung in Geschichte, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. Frankfurt am Main 2005.
- KOEBNER Thomas et al (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, Ditzingen 2002.
- KUNTZEL Thierry: The Film Work, 2. In: Camera Obscura, 5, Baltimore 1980.
- MONACO James et al.: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, Hamburg 2007.
- MONACO James et al.: Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien, Hamburg 2011.
- PAQUET Darcy: New Korean Cinema. Breaking The Waves, New York 2009.
- ROTHER Rainer: Sachlexikon Film, Hamburg 1997.
- ROTHSCHILD Thomas et al: Bildtheorie und Film, München 2006.
- RICHTER Sebastian: Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen, Bielefeld 2008.
- SUTCLIFFE Thomas: Watching, London/New York 2000.

TRÖHLER Magrit: Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers. In: montage AV, 18/1, Marburg 2009.

Internetquellen

BELLER Hans: Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung. Herausgegeben von MEDIACULTURE-ONLINE.DE 1999. URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/beller_filmmontage/beller_filmmontage.html, Stand 27.07.2012

WEYANDT Hans-Jost: Zum Tod von Theo Angelopoulos. Der den Winter ins Kino brachte. Herausgegeben von SPIEGEL.DE 2012. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/zum-tod-von-theo-angelopoulos-der-den-winter-ins-kino-brachte-a-811361.html>, Stand 03.08.2012

TSIVIAN Yuri: Memories of Murder. Herausgegeben von CINEMETRICS.LV 2009. URL: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=3118, Stand 21.08.2012

PAQUET Darcy: The Bong Joon-ho Page. Herausgegeben von KOREANFILM.ORG 2010. URL: <http://koreanfilm.org/bongjoonho.html> Stand 04.08.2012.

CARD James: Yoo Young-cheol, South Korea's Brutal Serial Killer. Herausgegeben von TRUTV.COM 2012. URL: http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/weird/yoo_young_cheol/12.html Stand 10.07.2012

N.N.: Release dates for Salinui chueok. Herausgegeben von IMDB.COM 2003. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0353969/releaseinfo> Stand 10.07.2012

CONOMOS John, In Memoriam: Thierry Kuntzel (1948-2007). Herausgegeben von LATROBE.EDU.AU. URL: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/22/memorial-thierry-kuntzel.html> Stand 18.08.2012

Anlagen

Anlage 1:	Filmografie Bong Joon-ho	Seite X
Anlage 2:	Filmografische Daten zu Memories of Murder	Seite XII
Anlage 3:	Sequenzprotokoll	Seite XIII
Anlage 4:	Einstellungsprotokoll	Seite XVII
Anlage 5:	Schematische Darstellung der Plansequenz	Seite XX

Anlage 1: Filmografie Bong Joon-ho**White Man (Baek-saek-in)**

1993 / 18 min

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho

Memories in My Frame (Prae-im-sok-ui Gi-eok)

1994 / 5 min

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho

Kamera: Jo Yong-gyu

Incoherence (Ji-ri-myeol-lyeol)

1994 / 31 min / 16mm / 1.33:1 / Farbe

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho

Kamera: Jo Yong-gyu, Son Tae-woong

Schnitt: Bong Joon-ho

Musik: An Hye-suk

Barking Dogs Never Bite (Peul-lan-da-seu-ui Gae)

2000 / 108 min / 35mm / 1.85:1 / Farbe

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho, Son Tae-woong, Song Ji-ho

Kamera: Jo Yong-gyu

Schnitt: Lee Eun-su

Musik: Jo Seong-woo

Memories of Murder (Salinui Chueok)

2003 / 132 min / 35mm / 1.85:1 / Farbe

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho, Sim Seong-bo

Kamera: Kim Hyeong-gu

Schnitt: Kim Seon-min

Musik: Iwashiro Taro

Influenza

2004 / 30 min / Farbe

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho

Kamera: Kim Byeong-jeong

Sink&Rise

2004 / 7 min

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho

Kamera: Je Chang-gyu

The Host (Goe-mul)

2006 / 119 min / 35mm / 1.85:1 / Farbe

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho, Ha Jun-won, Baek Cheol-hyeon

Kamera: Kim Hyeong-gu

Schnitt: Kim Seon-min

Musik: Lee Byeong-woo

Shaking Tokyo (Heun-deul-li-neun Dokyo)

2008 / 30 min / 35mm / 1.85:1 / Farbe

Regie: Bong Joon-ho

Buch: Bong Joon-ho

Kamera: Fukumoto Jun

Anlage 2: Filmografische Daten zu Memories of Murder**Originaltitel:** 살인의 추억 (Salinui chueok)**Deutscher Titel:** Memories of Murder**Produktionsland:** Südkorea**Originalsprache:** Koreanisch**Filmlänge:** 132 Minuten**Erstaufführung:** Südkorea: 2. Mai 2003, Deutschland: 25. September 2003**Regie:** Bong Joon-ho**Buch:** Bong Joon-ho, Kim Kwang-rim, Shim Sung Bo**Produktion:** Cha Seoung-jae, Kim Moo Ryung, No Jong-yun, Lee Kang-bok**Musik:** Iwashiro Tarô**Kamera:** Kim Hyung-ku**Schnitt:** Kim Sun-min

Darsteller:

Song Kang-ho - Kommissar Park Doo-man

Kim Sang-kyung – Kommissar Seo Tae-yoon

Kim Roe-ha – Kommissar Jo Young Go

Song Jae-ho – Sergeant Shin Ban-jang

Byeon Hie-bong – Sergeant Gu Hee-bong

Ko Seo-hie – Officer Kwon Kwi-ok

Park No-shik – Baek Kwang-ho

Park Hae-il – Park Hyeon-gyu

Weitere Darsteller: Choi Jong-ryol, Jeon Mi-seon, Jeong In-seon, Kim Ha-kyeong, Lee Jae-eung, Seo Young-hwa, Sung Ji-ru

Anlage 3: Sequenzprotokoll

1. Vorspann
2. Park Doo-Man findet das erste Mordopfer nahe eines Kornfeldes (23. Oktober 1986)
3. Verhöre der Verdächtigen durch Park Doo-Man
4. Fund des zweiten Mordopfers, Untersuchung des Tatorts (Plansequenz)
5. Im Polizeirevier. Park Doo-Man schaut sich Bilder der Verdächtigen an
6. Baek Familie – Kwang-ho verfolgte Hyang-sook in der Mordnacht, Alltag von Park Doo-Man zuhause
7. Kwang-ho wird von Park Doo-Man und Jo Yong-gu verhört und gefoltert
8. Ermittler Seo Tae-Yoon aus Seoul trifft auf Park Doo-Man, wird fälschlicherweise für den Mörder gehalten und festgenommen.
9. Park Doo-Man fälscht Fußabdruck am Tatort mit Turnschuhen von Kwang-ho
10. Seo Tae-Yoon wird Ermittlungsleiter und Kommissar Jo Yong-gu vorgestellt
11. Zweites Verhör mit Kwang-ho
12. Kwang-ho legt angebliches Geständnis ab
13. Seo Tae-Yoon untersucht Beweismaterial
14. Nachstellung des Mordes vor Presse und Zuschauern
 - Vorbereitungen auf dem Polizeirevier (Plansequenz)
 - Nachstellung am Tatort, Tumult
15. Gemeinsames Essen der Polizeibeamten – Kwang-ho freigelassen und unschuldig (Plansequenz)
16. Neuer Ermittlungsleiter wird über den Stand der Ermittlung informiert
17. Die Polizeibeamten am ersten Tatort – Theorie über angeblich drittes Mordopfer (Theorie rote Kleidung, Regennacht)
18. Fund des dritten Opfers
19. Obduktion der Leiche
20. Polizeibeamte im Restaurant
21. Karaokeabend – Streit zwischen Park Doo-Man und Seo Tae-Yoon
22. (Montagesequenz) Demonstrationen, Regennacht, „Lockvogel“ der Polizei für Mörder,
23. Seo Tae-Yoon und Lockvogel stellen sich im Streckenpostenhaus unter, Zwei Schulmädchen kommen hinzu
24. Frau verlässt ihre Wohnung in roter Regenjacke, wird in Kornfeld, nahe der Fabrik ermordet, Radiosong „Sad Letter“
25. Untersuchung des neuen Tatorts

26. Polizisten auf der Wache, Theorie über Intimrasur des Täters, Theorie über Radiosong „Sad Letter“
27. Nachforschung der neuen Theorien
 - Park Doo-Man im öffentlichen Saunabad
 - Seo Tae-Yoon ermittelt nach dem Brief mit Songwunsch „Sad Letter“
28. Park Doo-Man zuhause, Frau empfiehlt einen Wahrsager
29. Park Doo-Man bei Wahrsagerin
30. Nachts: Wieder am Tatort
 - Park Doo-Man und Jo Yong-gu führen Wahrsagerritual am Tatort durch
 - Seo Tae-Yoon aus Seoul erscheint ebenfalls am Tatort
 - Unbekannter Mann erscheint am Tatort
 - Polizisten beobachten aus Versteck heraus wie Unbekannter am Tatort masturbiert
31. Verfolgung des Unbekannten
32. Unbekannter wird in Baugrube gestellt
33. Der neue Verdächtige wird vernommen
 - Verhör des Verdächtigen
 - Seo Tae-Yoon untersucht Zuhause des Verdächtigen
 - Proteste gegen Inhaftierung des Verdächtigen
 - Vierter Tag des Verhörs, fingiertes Geständnis
34. Seo Tae-Yoon ermittelt in der örtlichen Schule
 - Er trifft das Schulmädchen aus 23.
 - Er untersucht Klohäuser hinter der Schule
 - Er erfährt von trauernder Frau, die in einer Berghütte lebt
35. Seo Tae-Yoon trifft Frau in der Berghütte
36. Frau wird von Polizistin verhört, angeblich erstes Vergewaltigungsopfer des Täters, kann diesen nicht identifizieren
37. Seo Tae-Yoon zurück auf der Polizeiwache
 - Seo Tae-Yoon beendet fingiertes Geständnis
 - Erneuter Streit zwischen den Beamten
 - „Sad Letter“ läuft im Radio, Regennacht
38. Tatort: Viertes Opfer wird gefunden
39. Obduktion der vierten Leiche
40. Polizistin findet Postkarte mit Songwunsch in Radiostation

41. Park Doo-Man und Seo Tae-Yoon fahnden nach neuem Verdächtigen (Park Hyun-gyu)
42. Verhör des neuen Verdächtigen
 - Jo Yong-gu wird wegen Brutalität suspendiert
43. Park Doo-Man und Seo Tae-Yoon im Polizeirevier, Geständnis aus Nr.12 ist Zeugenaussage
44. Im Restaurant
 - Fahndung nach Kwang-ho
 - Jo Yong-gu wird bei Schlägerei im Restaurant am Bein verletzt
45. Flucht von Kwang-ho
 - Kwang-ho beschreibt Tathergang am ersten Tatort, identifiziert Park Hyun-gyu nicht als Täter
 - Restaurantbesucher greifen Park Doo-Man und Seo Tae-Yoon an
 - Kwang-ho flieht und wird von Zug erfasst
46. Park Doo-Man zuhause
47. Park Hyun-gyu wird aus der Untersuchungshaft entlassen
48. Polizeiwache: Spermaspuren auf Leiche des Opfers gefunden, Probe muss zur Untersuchung nach Amerika geschickt werden
49. Polizisten schieben Auto, Verwundetes Bein von Jo Yong-gu entzündet
50. Park Doo-Man und Jo Yong-gu im Krankenhaus
 - Jo Yong-gus Bein muss amputiert werden
51. Polizeiwache: Anruf von Park Doo-Mans Frau
52. Park Doo-Man und seine Frau verbringen Tag am See
53. Observation Park Hyun-gyu
 - Im Restaurant
 - Seo Tae-Yoon verliert Spur von Park Hyun-gyu
 - (Parallelhandlung): Park Doo-Mans Frau auf dem Heimweg
 - Seo Tae-Yoon und Sergeant auf der Polizeiwache
 - (Parallelhandlung): Im Wald: Park Doo-Mans Frau wird von Unbekanntem beobachtet, kreuzt Weg mit jungem Mädchen aus 34
 - (Parallelhandlung): Junges Mädchen wird ermordet
 - Seo Tae-Yoon sucht in den Straßen der Stadt
54. Morgens: der neue Tatort wird untersucht
 - Seo Tae-Yoon erkennt Mädchen aus 34 als Mordopfer
55. Seo Tae-Yoon verprügelt Park Hyun-gyu am Eisenbahntunnel

- Seo Tae-Yoon versucht ein Geständnis zu erzwingen
- Park Doo-Man erscheint mit Ergebnissen des DNA-Tests aus Amerika
- DNA-Test ergibt keine Übereinstimmung
- Park Doo-Man lässt Park Hyun-gyu frei
- Seo Tae-Yoon versucht Park Hyun-gyu zu erschiessen
- Park Hyun-gyu flieht

56. 2003: Park Doo-Man mit seiner Familie beim Frühstück

57. Park Doo-Man wird in Transporter zur Arbeit gefahren

58. Park Doo-Man am Tatort des ersten Mordes

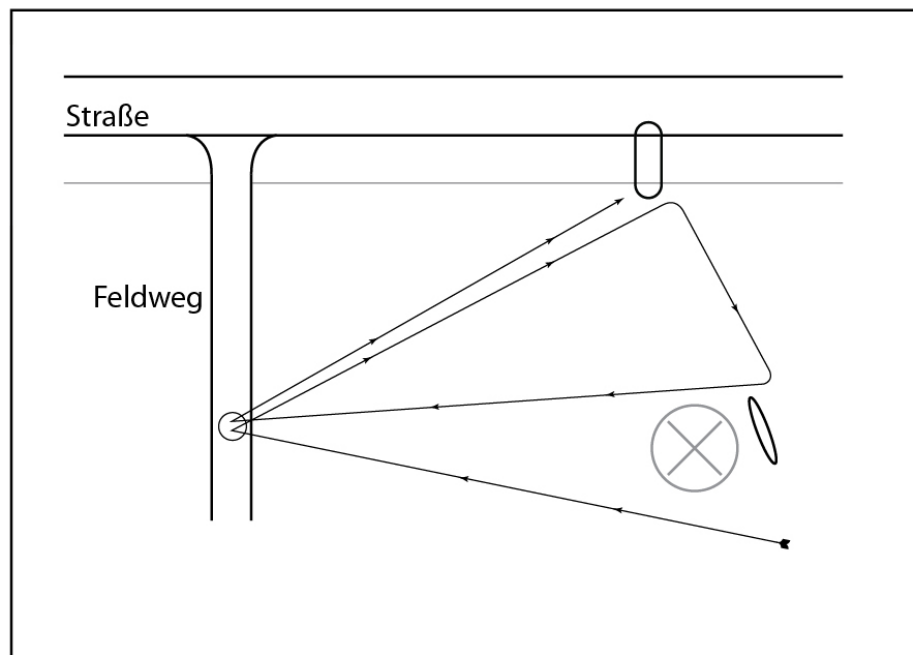
59. Nachspann





Anlage 4: Einstellungsprotokoll

Nr.	Handlung	Dialog	Ton	Kamera	Zeit/s.
1	Park betritt Feld, Polizisten mit Seilen im Hintergrund	Park: „Warum haben Sie diesen Ort nicht abgesperrt? - Hey, mach das nicht mit der Hand, ramm' ein paar Stöcke in die Erde. - Nicht auszuhalten, ich hab's nur mit Idioten zu tun.“...	Musik aus voriger Szene verklingt	Kamerafahrt, amerikanisch, folgt Park	7s
2	Polizist ruft Park zu sich, Park geht Böschung hoch	Polizist: „Inspektor Park! Hierher, kommen Sie!“ Park: „Was ist das?“ Polizist: „Ein Fußabdruck.“ Park: „Wann wurde er entdeckt?“ Polizist: „Heute Morgen, Sir.“...		Fortsetzung der Kamerafahrt aus Nr. 1, Polizist im Hintergrund	9s
3	Park markiert Fußabdruck mit einem Stock	Park: „Gut, helfen Sie den Idioten da.“ Polizist: „Ja, jawohl.“ Park: „Wurden die von der Forensik informiert?“ Polizist: „Ja, die müssten gleich hier sein.“...		Detail Markierung Fußabdruck Schwenk auf: halbnah Park	7s
4	Park betritt das Feld Polizeichef fällt Böschung hinunter Kinder rennen vor Park durch das Feld	Park: „Wo ist die Person, die das hier gemeldet hat?“ - „Die Forensik ist nicht hier und der Tatort versinkt im Chaos.“ - „Hey, du solltest als Stuntman arbeiten.“ - „Hey, verschwindet von hier! Seht zu, dass die Kinder verschwinden!“ - „Verdammt noch mal, wer hat den Anruf entgegen genommen?“ Polizeichef: „Haben Sie herausgefunden, wer das hier gemeldet hat?“...	Kinderrufe	Kamerafahrt, halbnah, folgt Park	23s
5	Park und Polizeichef gehen Richtung Leiche	Park: „Genau darum geht's, der Anruf.“ - „Und jetzt wird auch noch der Tatort vollkommen verwüstet.“ - „Und die von der Forensik sind auch noch nicht hier. Verdammt Mist!“ Polizeichef: „Warum pas-	Unterhaltung im Hintergrund	Kamerafahrt, halbnah, folgt Doo-man und Polizeichef, Schwenk auf Leiche	8s

		siert so was an einem so abgelegenen Ort?“...			
6	Leiche des Mordopfers	<p>Polizeichef: „Und was redest du da? Wieso regst du dich so auf?“</p> <p>Park: „Hey, macht erst Bilder, wenn ich es sage, verdammt.“</p>	Unterhaltung im Hintergrund	Schwenk von Leiche auf Park und Gu	6s
7	Park und Polizeichef unterhalten sich über Reporter am Tatort	<p>Gu: „Warum hast du all die Reporter bestellt?“</p> <p>Park: „Dafür bin ich nicht verantwortlich, die waren schon vorher hier.“</p> <p>- „Reporter Park sehe ich nicht. Er muss im Urlaub sein.“</p> <p>Gu: „Tja, kann sein. Möglich wär's.“</p> <p>Park: „Ist besser, wenn der Idiot weg ist.“</p> <p>Gu: „Ach, ist mal wieder so typisch, das diese kleine Einlage mir passiert ist.“</p> <p>Park: „Also keine Ahnung, wie ich hier vernünftig den Tatort untersuchen soll.“</p> <p>Gu (ins off): „Hey, warte, mach das gefälligst richtig!“</p>	<p>Unterhaltung im Hintergrund</p> <p>Traktorge-räusch</p>	Halbnah, Park und Polizeichef	19s
8	Park läuft Richtung Fußabdruck, versucht Traktor anzuhalten, Traktor fährt über Fußabdruck	<p>Park (zu Traktorfahrer): „Hey, anhalten! Ich hab' gesagt anhalten! Bist du taub?“</p> <p>- „Halt an! Halt das Ding an! Nicht darüberfahren!“...</p>	Traktorge-räusch	Kamerafahrt, halbnah, folgt Park	13s
9	Park beschimpft Traktorfahrer	<p>...</p> <p>„Das darf nicht wahr sein! Du saudämlicher Vollidiot!“</p>	Traktorge-räusch	Kamerafahrt und Kameraschwenk auf Park, amerikanisch	3s
10	Park betrachtet den Fußabdruck, der durch Traktorspuren unkenntlich gemacht wurde	Park: „Ich hatte gesagt, der Tatort soll abgegrenzt werden. Wieso ist das geschehen? So eine verfluchte Scheiße!“	Traktorge-räusch	Fortsetzung Kamerafahrt aus Nr. 8, Schwenk auf Detail: Fußabdruck	4s
11	Park und Polizist stehen vor Fußabdruck	Park: „Genau mittendurch. Die können wir vergessen.“	Traktorge-räusch	Halbnah Park und Polizist	4s
12	Park bemerkt Ankunft des Forensikers, läuft wieder auf das	Park: „Na super, jetzt kommt ihr endlich. Wieso hat das so lange gedauert? In der Zwischenzeit sind	Rufe im Hintergrund	Kamerafahrt halbtotale, folgt Park, im Hintergrund Forensiker, im Vordergrund Polizeichef	17s

	Feld, Forsensiker fällt Böschung hinunter	alle Spuren verwischt worden, weil jeder dahergelaufene Idiot hier durch latscht! -“Verdammt, was glauben die was wir hier machen?“ Gu: „Irgendwie werde ich das Gefühl nicht los, dass hier der Wurm drin ist.“			
--	---	--	--	--	--

Anlage 5: Schematische Darstellung der Plansequenz

-  Heuhaufen
-  Fußspur
-  Böschung, an der Forensiker und Ermittlungsleiter stürzen
-  Leiche

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 28. August 2012

Karsten Munt